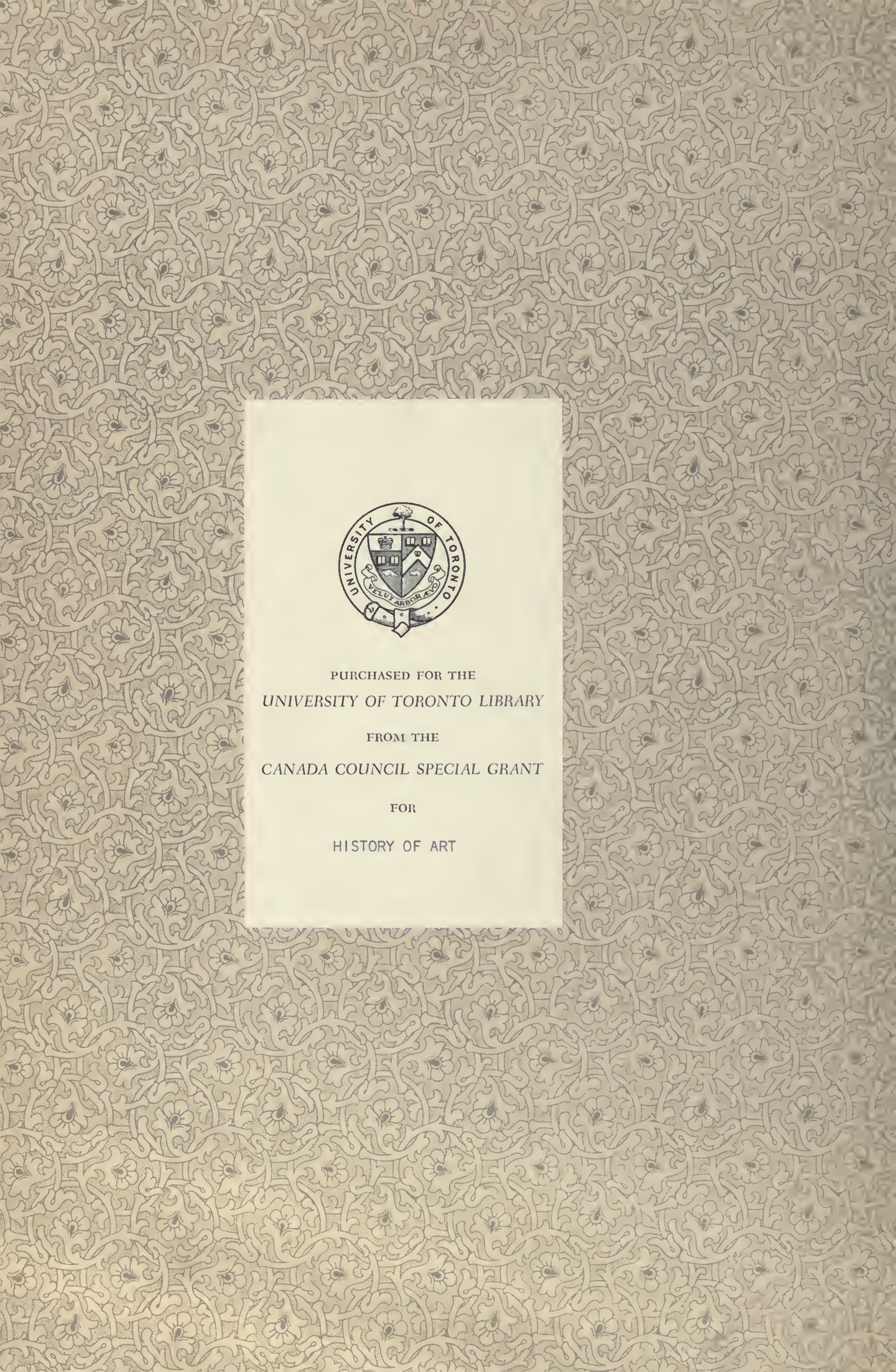
DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS




UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO



DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.



MÜNCHEN.
FRANZ HANFSTAENGL



E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

Inhalts-Angabe.

1898. I. Halbband.

Literarischer Theil

Vollbilder

Textbilder



FRANZ STUCK

Ein modernes Künstlerbildniss

von

FRANZ HERMANN MEISSNER



Aus Franz Stuck's Atelier

Worin beruht zuletzt der verführerische Zauber und die unwiderstehliche Fernwirkung der Antike auf die Jahrhunderte und auf jene Völker vor allem, die dem Wesen ihrer Rasse nach auf ganz andere Pfade gewiesen sind? Gewiss war da auf der kleinen Halbinsel im Mittelmeer einst ein bewundernswerthes Volk in Wirksamkeit, dem in erstaunlicher Vollkommenheit eine herbschöne Kunst erwuchs und eine fast ideale Gesetzmässigkeit in Allem, was es schuf, zu Gebote stand. Und das Bild, welches mit den Gestalten eines Polygnot und Apelles, — Phidias, Praxiteles, Skopas, — Iktinos und Kallikrates, — eines Aischylos, Sophokles, Euripides, — eines Sokrates Plato, Aristoteles, die allesammt in dem Namen Perikles gipfeln, vor unseren Augen aufgerollt wird, ist in der That der glänzendsten eines aus der Geschichte, und berauschend der königliche Natursinn, welcher dem neueren Menschen daraus emportaucht. Aber es bleibt doch eine kühle Schönheit darin, die dem Verlangen unserer Nerven nach Fleisch und Blut, nach den dunklen Abgründen seelischer Offenbarungen nichts bietet, . . . das deutsche Nachfahren-Gemüth wird daran so wenig satt, wie das der Langobarden und Ostgothen, die niemals in den antikischen Ländern, so lange sie einst dort hausten, heimisch wurden. Ein seltsames Räthsel scheint diese trotz alledem unwiderstehliche Anziehungskraft des Antikischen auf uns zu sein! — Wo mag die Lösung liegen? —

Aber da ist ja ein sonderbares Gegenstück dazu in der neueren Geschichte, — nämlich das christlich-romantische Mittelalter. Auch dieses umschwebt ein funkelnder Nimbus; — auch Dante

und Giotto, — auch das staufische Zeitalter, in dem Parsifal, Tristan, die Lieder Walther's von der Vogelweide, das Nibelungenlied in seiner heutigen Fassung gedichtet wurden, ist eine farbenglühende Blumenaue, auf der unerhörte Thatkraft und schrankenloser Wille, der warme Schwung ungebrochenen Sinnenlebens und abenteuerliche Freiheitslust sich verführerisch tummeln. Auch Dante hat sechs Jahrhunderte hindurch, so rassefern er uns steht, über unserem Wachsen wie eine wärmende Sonne geleuchtet, und die mittelalterliche Welt, die uns in ihren treibenden Problemen geradezu feindlich gesonnen ist und Jahrhunderte lang desshalb vergessen war, zeigt dennoch immer wieder eine gleiche geheimnissvolle Anziehungskraft. Auch sie hat zeitweis unserem Wachsen starke Anregungen gegeben, und vor allem ruht unzerstörbar auf ihrem Grunde das Phantasieleben unseres Volks, das seine Lieder und Sagen diesem Geschichtskreise entnommen hat. — — — Worin liegt die räthselhafte Poesie dieser Kreisläufe, — worin die tiefe Einwirkung auf stark bewegte und aufwärtsgehende Jahrhunderte, während hingegen das medicäische Zeitalter und künstlerisch auch das parallele der Reformation, deren Bild so unendlich reicher, voller, abgeschlossener, gewaltiger vor uns steht, — deren Ideen den Anfangspunkt unserer heutigen Anschauung bezeichnen, nur mittelbare künstlerische Anziehungskraft besitzen und besonders auch nur Jahrhunderte schwächeren und wenig fruchtbaren Charakters befruchtet haben?

Mir will scheinen, als läge des Räthsels Lösung in der Fernwirkung des Unbekannten, Ungewissen, — in dem Eindruck dämmeriger Umrisse und fahler Halbtöne auf die schwungvolle germanische Phantasie!

Nur eine Handvoll originaler Kunstwerke von Bedeutung hat uns — paradox gesprochen! — die Antike hinterlassen, und ihre Malerei sogar können wir uns nur durch Vergleiche und Schlüsse vorstellen. Die Kunst des staufischen Zeitalters ist im Gegensatz zu den 1000 Urkunden der Renaissance auch nur ein kümmerliches Bruchstück, — — aber andächtig stehen wir vor diesen Resten und schauen traumversunken darauf, — wir ahnen dahinter eine berauschende Blüthe, die unserem Wissen noch ziemlich verschlossen ist, — und schwungvoll baut die Phantasie daraus ein Völkereden, in dessen Bild unser eigener Pulsschlag mit heissem Verlangen pocht. — Hier scheint des Zaubers Lösung zu sein; — so mag Winckelmann im vorigen Jahrhundert mit seherischer Phantasie nach den reinen Spuren der Blüthezeit in dem Wust altrömischer Marmorklopfereien gesucht haben, — so verblutete sich Carstens, als eine jugendfrische Zeit anhob, in homerischen Träumen, — so siechte Genelli arm und einsam dahin, indess er eine antike Umrisskunst zu schaffen suchte. So endete Feuerbach an den Forderungen seiner Pfadfinderseele tragisch.

Bis Arnold Böcklin kam. Der Träumer an sich, — der Verleugner aller geschichtlichen Thatsachen. Antike und Romantik, — die beiden grossen Stimmungsprobleme, welche die einander ablösenden Krafterreger in der ästhetischen Kulturarbeit geblieben sind, verschmelzen sich bei ihm zu phantastischen Hymnen auf die entknechtete Menschennatur; in ihnen verkörpert er die heisse Sehnsucht nach einem Paradies, wo Leib und Seele lockender Frieden verheissen ist. — Wenig mehr als ein Jahrhundert lang ist diese neue Art von Phantasie an der Arbeit, ihre Träume in der Traum-

welt der Antike und der Romantik zu spiegeln, — immer bewusster ist das Umgehen der archäologischen Thatsachen geworden, — und «seherische Deutung» der beiden gewaltigen Zeitläufe das Programm einer ganz neuen, der Zukunftskunst, geworden. Und Wagner, Böcklin, Nietzsche, Klinger sind ihre Wahrzeichen. —

Antike und Romantik sind auch die Pathen für die originelle Kunstweise von Franz Stuck, dessen umfangreiche und vielseitige Begabung ein feiner Instinkt für das Lebensvolle rechtzeitig auf diese Bahn grosser unmittelbarer Vorgänger trieb. Ein moderner Künstlertypus wie diese und ohne erhebliche Reste von Ueberlieferung in seinem Anschauungskreise, ist er gleichsam nur eine neue Spielart von diesem Typus des modernen Phantasiemenschen. Aus diesem Gesichtspunkt erklärt sich die starke Eigenheit seines Stils, — die Frühreife seines Könnens, — ein grosser Erfolg in sehr jugendlichem Alter, — das Zukunftsversprechen, welches seine sicher anwachsende Kunst von Zeit zu Zeit mit immer grösseren Ergebnissen gegen früher giebt. —



Aus Franz Stuck's Atelier

* * *

Für die Färbung wie das innere Wesen eines eigenartigen Kunststils ist es nie belanglos, wo Einer geboren ist und zuerst spielte und welcherlei Verhältnisse seine Jugendtage umgaben. Man lausche nur recht hinein, dann wird man aus jedem echten Kunstwerk den Heimathton des schaffenden Künstlers heraushören, auf den seine Jugendträume abgestimmt waren. Denn die Jugendträume des Künstlers welken nicht und sind der Brunnen gleichsam, zu dem der reifende Mensch immer wieder andächtig wie der Pilger zum Gnadenbild zurückkehrt, sintemal die ganze Reife in Hinsicht der Kunst nicht viel mehr als sündiger Verderb an einem vollkommenen wenn auch beschränkten Einst ist. Es ist dabei ein Unterschied, ob man in der Stadt oder auf dem Lande, ob man in grossen oder kleinen Verhältnissen seine ersten Träume erlebt. Das bunte Treiben der Strassen und der gesichtete Ton des Elternhauses bereichern den Vorstellungskreis und schärfen den Witz, aber die Ruhe und Einsam-

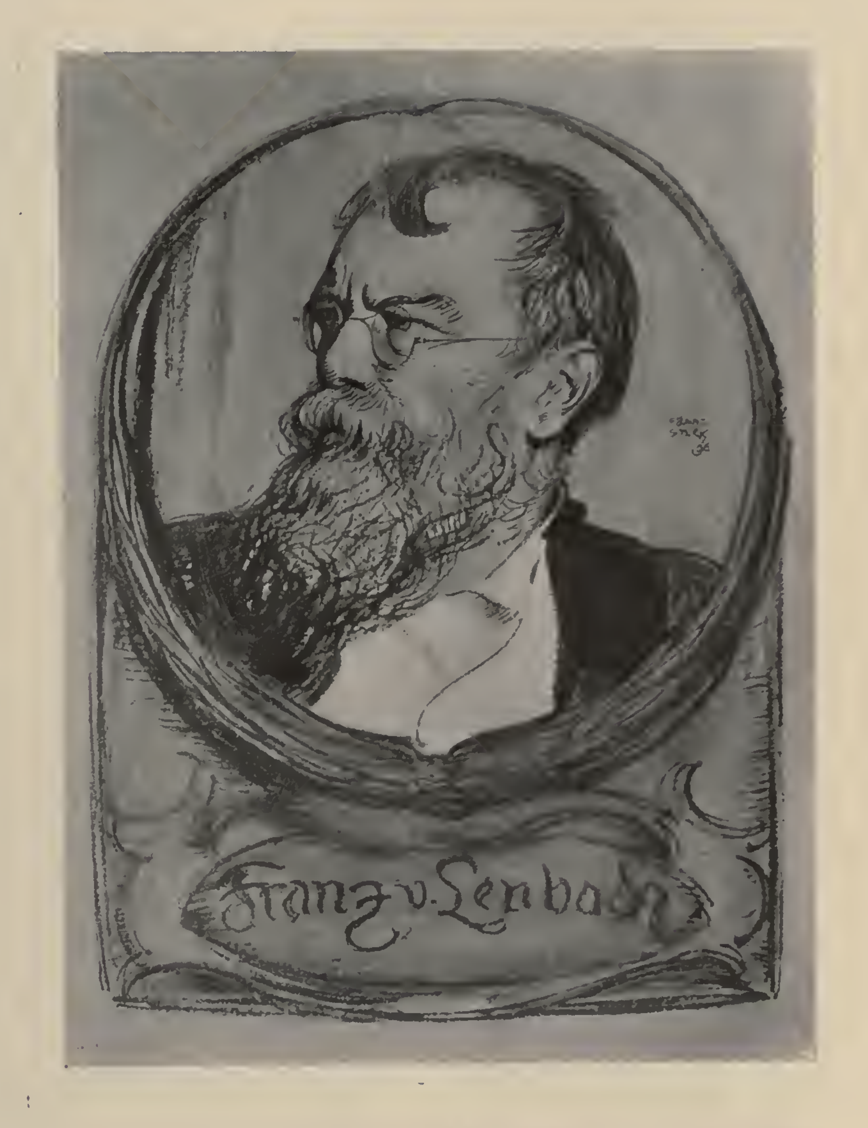
keit des Landes nährt andere, grössere und blutvollere, wohl auch schönere Kindertraumgesichte und das Sichselbstüberlassensein der Landkinder, die ja meist ungestutzt in die Höhe wachsen, stärkt dazu das Selbstvertrauen. Franz Stuck und Hans Thoma, die beide vom Lande in die Kunst gekommen sind, haben unverkennbar davon die eigenwillige Phantasie mit dem seltsamen Flügelschlag, — sie haben auch daher den männlich-herzhaften Stil, — ich möchte beinahe sagen: das Homerische dem Stoff gegenüber. Wie vollendet hat sich bei Beiden dies in zwei Werken aufgeklärt: der süsse Heimathton und die schlichte Grösse der Menschenbetrachtung, — nämlich in jener herrlichen Litho-



Aus Franz Stuck's Atelier

graphie, in welcher der Frankfurter Meister die Züge seiner Mutter gebildet, — und in jener rembrandttiefen Radirung, auf der wir Stuck's Mutter, ihm so ähnlich und mit dem gleichen Feuer des Auges, erblicken. Es sind zwei köstliche Dankopfer an das Heimath-Jugendglück und zwei prächtige Kunstwerke von echter Kraft zugleich.

Eine schmeichlerische Traumhaftigkeit liegt über Stuck's schönsten Erfindungen und weht auch durch viele Bilder von ihm. Da spürt man Heimatheindrücke. Er stammt aus einer Mühle wie der geheimnissvolle Tonträumer Rembrandt, — wie Carstens, der sein Leben lang in grauen homerischen Zeiten hauste und sich nur in der Gegenwart nicht zurechtfand. Der Schmied, der Jäger, der



Fischer, der Müller sind die poetischen, die Ausnahmegestalten des Landes, — seine Elite gleichsam. Sie verkörpern in ihrem Berufe die Sagenmenschen der Vergangenheit, — ein feiner Nimbus umgiebt ihr Thun, das von allem Groben des Schollenschweisses gelöst scheint und seit uralter Zeit durch die Volksdichtung in eigenen Liederkreisen besungen ist; ihren Berufskreisen gehören auch zumeist die absonderlichen Querköpfe, die «Originale» des Landes an. Beim Müller selbst ist es mehr der Ort als sein Thun, mehr sein Werkzeug als dessen Bedienung, welche den poetischen Reiz ausüben. Ob sein Rad im freundlichen Erlenidyll unter gierig dahinschiessenden und funkelnden Wellen sich dreht und mit seinem ächzenden Gesumm mystische Weissagung aus Vergangenheit oder Zukunft der sehnsüchtigen Menschenseele eintönig zuraunt, — ob er sein Haus abseits vom Ort auf einsamer Halde aufgerichtet, um den flüchtigen Wind aufzufangen, — es bleibt immer etwas Besonderes und den empfänglichen Naturmenschen Fesselndes in seinem Beruf. Und wenn er gerade kein Trottel ist, dann kriegt die ganze Natur phantastisches Leben vor seinem Auge. Da ist die brütende Hitze des Sommermittags auf seiner einsamen Halde. Der Himmel funkelt wie Kristall, dass man kaum hineinschauen kann, — das Kraut und die Feldblumen schnaufen fast vor heissem köstlichem Duft und tosen in lechzenden Farbenorgien, — die Cikaden musiciren wie toll. Alles ist in der höchsten, in einer begeistert-hingerissenen Erregung, — nur der Mensch sitzt und träumt und ist still, und vor den halb offen hinausspähenden Augen verwischen sich die Grenzen des Sichtbaren und phantastische Vorstellungen schwimmen mit flüchtigen Stimmen vorüber. Oder der Regen rauscht und rattert auf dem Dach und mischt draussen die Umrisse und Farben ineinander, und so oft man hinausschaut, fallen Einem wehmüthige Lieder ein. Und dann die gluthrothe Inbrunst des Abends und die weichen Hände der kosend heranschleichenden Nacht, bis alles dunkel und nichts mehr erkennbar ist. Da schreit ein Vogel oder ein verfolgtes Thier, — gleich rieselt das Grauen über den Rücken des Beschauers und unheimliche Bilder halten seinen Athem an. Das sind nur ein paar Leitstimmen, die viele Zwischenglieder haben, — das sind nur ein paar Farbenklänge, wie sie ein einsames Gehöft fast täglich giebt, und sie müssen die Phantasie eines begabten und achtsamen Kindes stark machen und

seine Seele so durchbilden, dass jeder besondere Eindruck zu einem inneren Erlebniss wird. Wenn man in all die feineren Bilder-Eingebungen von Franz Stuck hineinguckt, kann man sich seine Jugendtage gar nicht anders vorstellen. Die Heimath im niederbayerischen Flecken Tettenweis, wo er 1863 geboren ist und die erste Jugend verlebte, hat den Träumer genährt in seinem Wesen. Er mag später ein ganz fideles Kerlchen und zu allerlei Streichen jederzeit aufgelegt gewesen sein, — wer solche Bilder wie er erdachte, der muss frühe schon das Träumen mit grossen Kinderaugen zur unbewussten Kunst gemacht haben. Die frische Luft draussen, der weite Horizont und die — ach so fröhlichen — Keilereien mit Schulgenossen aber gaben ihm einen gestählten Körper, unverdorbene Instinkte und gelassene Ruhe der Nerven mit, durch die er leicht und sicher über die Weibmänner der neueren «Empfindsamkeits-Malerei» emporstieg. —

* * *

Diese kecke Ausbündigkeit der späteren Bubenjahre, dieser schwungvolle Uebermuth und das Ueberlegenheitsgefühl des Landes dem bunten und vielfach so humoristischen Stadttreiben gegenüber behält bei dem «blutjungen» Stuck, als er von der Realschule auf die Münchener Kunstgewerbeschule und dann auf die Akademie übergeht, so merkwürdig stark die Oberhand für eine Anzahl Jahre, dass man vom Träumer keine Spur findet. Diese Wachsthums-Erscheinung bei den Stärksten ist indessen keine Seltenheit. Da wird durch äussere Verhältnisse und Ausbildung auf das Wesen etwas aufgepfropft, was den eigenthümlichen Charakter desselben ganz verdeckt, bis ein glücklicher Zufall diesen «Ansatz» eines Tags hinwegweht. — Dieser frische junge Mensch fühlte sich fremd in der grossen Stadt, — die Mittel, welche ihm für die Ausbildung zu Gebote standen, waren gering, — er musste sich umschaun und wacker rühren, um die bescheidenen Markstücke zu seinem Lebensunterhalt aufzubringen. Jugend hat keine grosse Wahl in ihrem Erwerbskreis. Was Stuck am Tage lernte, mühte er sich unverdrossen Abends auf Brotarbeiten anzuwenden, was denn auch seine Denkweise so akademisch etikettirte, dass der frühste Franz Stuck wenig Eigenart erkennen lässt. Aber er entging der Gefahr des Untergangs durch Handwerksarbeiten nicht allein, sondern wusste auch diese Zwangsbeschäftigung mit sehniger Ausdauer zum Unterbau für seine Zukunft zu machen. Die ernsthafte Beschäftigung mit dem Kunstgewerbe hat ja als Vorstufe zur Idealkunst bei einem Begabten noch nie ihren Segen versagt, — wenn nicht etwa das allzufrühe Geldverdienenmüssen den Wachsthumskeim erstickte. Denn in diesen Klein- und Zierformen des Kunstgewerbes, in diesen symbolischen Urlauten der Kunst übt sich nicht nur Stil- und Liniengefühl, sondern auch die Erfindungsgabe, — werden die Vorstellungen gross ohne Leere und die Nerven fest, weil Geduld des Ausbildens herangezogen wird. Stuck verdankt diesen Frühjahren ganz sicher das handwerkliche Geschick, das ihn später von Bild zu Bild geleitet hat. Und eines Tags hatte der junge, zuerst von der Stadtwelt und den akademischen Vorbildern in seiner Art unterdrückte Künstler Gewalt über den Stoff gekriegt. Der Ambos war plötzlich Hammer geworden. Oder besser: behend wie eine Katze, die von einem Bullenbeisser mit Zähnefletschen in eine Hofecke wehrlos getrieben und festgehalten ward, sitzt der junge Akademieschüler in einem Husch am Halse des Peinigers und treibt diesen im Kreise herum. Man kann



Franz Stuck. Spielende Faune

diesen Umschwung in dem bekannten Sammelwerk von Gerlach und Schenk in Wien von 1882: «Allegorieen und Embleme», wo man die ersten Handspuren so vieler heutiger Berühmtheiten findet, deutlich verfolgen. Von anderthalb Dutzend Stuck'scher Blätter sind die meisten noch im herkömmlichen Schulstil, geschickt, aber mit einem etwas verblasenen Schönheitssinn ausgeführt. Dabei verrathen aber doch schon die «vier Temperamente», die Makart nachempfundenen «fünf Sinne» ein nicht gewöhnliches und entwickelungsfähiges Geschick. Eine eigene Weise zu allegorisiren wird bemerklich; ihm bleibt aber dabei der unserem Künstler bis zur Zeit der monumentalen Malerei, ja vielleicht bis heute treu gebliebene Zug zur Volksthümlichkeit, welcher auch dem Gevatter Leineweber glückstrahlenden Angesichts zum Entdecker dessen, was der Künstler wollte, zu werden erlaubt.

Was in dieser Sammlung aber erster Versuch noch war, ist in der zweiten: «Karten und Vignetten», die in demselben Verlage erschien und nur Stuck'sche Arbeiten enthält, gereift; der junge

Akademiker, der vordem mit Niemand verkehrte und aus dem Keiner recht klug wurde, ist hier plötzlich ein Meister auf seinem Gebiet, der Aufsehen machte. Brotarbeiten, für Billiges im dunklen Drang nach Nahrung geschaffen, sind hier durch echte Künstlerlust an der Sache geadelt. Es ist in diesem Werk gesammelt, was Stuck im Laufe einer Reihe von Jahren für Familien- und öffentliche Gelegenheiten zeichnete. Künstler-, Radler-, Turner-, Schützen-Feste, Hochzeiten, Kindtaufen, Jubiläen von einigem Stil sind in den 80er Jahren in München eine gewisse Zeit hindurch kaum denkbar, ohne dass die Einladung, das Fütterungs-Programm, die Tanzmarter-Rolle sein Zeichen trüge. Sie athmen in köstlicher Frische die Siegerlust des jungen Tettenweiser Einwanderers über die Münchener Stadtwelt; ein ausgelassener Uebermuth, ein graziöser, geistreicher oder burlesker Schwung lebt in den Amoretten und sonstigen Figuren, — sie lachen wie die Götter über die dumme Welt, — die Vorwürfe sind so einfach, schlagend und gross in der Wirkung, — die Wirkung sitzt ersichtlich so auf den ersten «Schmiss» ohne langes Suchen, dass ein Durchblättern derselben ein wirkliches Vergnügen ist. Der junge Mann hatte Zukunft und Namen als Kunstgewerbe-Mensch, — er war ein glänzender Zeichner, besass prächtigen Formensinn, eine unerschöpfliche Erfindung und war künstlerisch in so manierlicher Sauberkeit erzogen, dass er gewiss noch mal Kunstgewerbe-Professor geworden wäre. Dass er ein noch bedeutenderer Maler werden sollte, hat damals kaum irgendwer vermuthen können.

Diese «seconda maniera» (im Gegensatz zum Akademiestil) des jungen Meisters und Blüthezeit seines Griffelkünstlerthums hat aber noch einen weiteren, in geistiger Hinsicht sehr wichtigen und interessanten Schaffenskreis: seine Illustrationskunst. Der sehnig-schlanke und schwarzäugige Stuck, der im gewöhnlichen Leben so ausschaut, als gingen ihn die Dinge und Menschen draussen wirklich gar nichts an, bei dem Lenbach in seinem bekannten Bildniss aber fein und geistreich den Schalk in den prüfenden Augen über der fidel ausgeschweiften Nase des Weltkindes herausgetiftelt hat, wird hier in Charakter, Meinungen und Thaten intim-persönlich und nimmt die kritische Stellung des Humoristen zu dem Treiben um sich herum. — Damals, in den 80er Jahren, war die Blüthezeit der deutschen humoristischen Illustration und die «Münchner Fliegenden Blätter» wie heute noch der Mittelpunkt dafür. Oberländer, Harburger, Kauffmann, Busch u. A. standen in der Vollreife und ergötzten ihre Zeit durch ihre schnurrigen Einfälle und die herzlich lachende Kritik an menschlicher Narrheit und naiver Harmlosigkeit. In diesen 80er Jahren überschreitet ja ein kerniger Menschenschlag den Höhepunkt, der im Bürgerstande wie in der Gesellschaft überreich an eigenartigen Erscheinungen war, einen wichtigen Werth auf ausgesprochenen Charakter selbst in verschrobener Färbung legte und Vertrauen zu sich wie Zufriedenheit hegte. Diese genialen Zeichner und Humoristen sind die besten Zeugen dafür. Harburger und Kauffmann regten jetzt auch Stuck an, der freilich in Allem dem jüngeren Geschlechte angehörte und dessen Pessimismus so gut als seine unbestreitbare Beweglichkeit vertrat. Es verlockt als psychologisch interessante Erscheinung, aus diesen Blättern die mancherlei Veränderung, welche mit ihm vorgegangen war, herauszulesen. Der abgeschlossene, aber frische und unverzagt um seine Behauptung sich mühende junge Zeichner war dank dem vom Erfolg



Franz Stuck pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Selbstbildniss



Franz Stuck pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Portraitstudie



Franz Stuck

Studien zu «Das verlorene Paradies»

gestärkten Selbstgefühl und auskömmlichem Unterhalt aus eigener Kraft ein sehr gewandtes Stadtherrle geworden. Er fand sich leicht und sicher in all den Tagesfragen und Erscheinungen, welche den Anschauungsstoff der Oberen ausmachen, zurecht, — war leidenschaftlich und parteiisch je nach Stimmung, wie fröhliches Künstlerblut nun einmal ist, und einmal warm geworden irgendwo, verlor er seine Zurückhaltung und that in Allem als Erster mit, was zum guten Ton gehört. Er war das, was man noch heute anerkennend oder spöttisch — je nachdem — einen modernen Menschen nennt. Misstrauisch gegen Alles, nichts ernst nehmend ausser sich selbst, schnell und schneidig in Blick und That, gerissen durch und durch, beissend und schonungslos in der Kritik; Stuck aber hatte ausserdem eine meisterhafte Kenntniss seines Fachs und gesunde Erinnerung an die Heimath. Das hielt ihn sicher vor jeder Ausartung zurück.

Dies Doppelwesen eines sorglosen Sichtreibenlassens vom Strom der Gegenwart und eines gewandten Durchquerens der herrschenden Anschauungen wie andererseits eines soliden Heimatherbes in seinen Nerven und Pulsschlägen giebt seiner humoristischen Illustration ein merkwürdiges Zwiegesicht. Da sind einmal jene stillen drolligen Humoristika, in denen Leiden und Freuden des harmlosen, meist ländlichen Gemüths oft mit blendendem Geist geschildert sind. Zu der Grazie in seiner Darstellung und schlagender Unmittelbarkeit fügt sich ersichtliche Liebe zum Gegenstand: was er hier lächelnd verspottet, freut ihn selbst in dem drolligen Zustand ungemein. So ist die köstliche Geschichte vom oberbayerischen Bäuerlein, das bald mit offenem Munde und sprachlos erstaunt, bald bis in die Seele hinein vergnügt, bald mit kritischem Kennerblick den Glaspalast durchwandelt. Alle Arten und Stufen des Kunstgenusses sind greifbar verkörpert. Prächtig ist das Schlussbild dazu: draussen steht der krumme Alte aufathmend und mit verklärtem Angesicht; so bunt aber wie in seinem Kopf nun die Bildereindrücke durcheinandergehen, kreisen die einzelnen Typen einer bestimmten Jahresausstellung in geschickt behandelter Aureole um seinen Kopf. — Oder jenes kleine rembrandteske Stück, auf dem ein Bauer und ein Viehhändler die grosse Mastsau gedankenvertieft betrachten. Hinter der Denkermiene des Einen birgt sich das gespannte Lauern auf ein schönes Angebot, — hinter der des Andern das Suchen nach Einwänden, um das Kapitalvieh möglichst wohlfeil zu bekommen. — Die Studentenkneipe, das lustige Harlekinduell sind verwandt im Standpunkt wie in der vollendeten Technik. — — — Dann aber ist eine andere Reihe von Griffelblättern vorhanden, welche den geisselnden Satiriker zu Tage treten lassen. Ein schonungsloser Hohn, wie er den Verfallcharakter der modernen Gesellschaft kennzeichnet, verräth hier vielfach, wieviel Bitterkeit und Demüthigung der junge Künstler erleben musste, ehe er hochkam, — welche Verachtung gegen die satte und anmassende Beschränktheit der Welt er durchempfunden hat, ehe er stahlhart wurde. Hier genügt ihm sehr bemerklicher Weise auch vielfach eine skizzenhafte Ausführung, weil er nur durch den Sinn der Satire wirken will. Da sind die an Busch anklingenden Bilder zum «grossen Mimen Hans Schreier», — da sind in schneidender Schärfe seine Typen vom «Knallprotz», von frechen Halbweltlerinnen, — sehr gut auch jenes unglaublich lächerlich wirkende Fähnrichlein mit dem Ausdruck hoher Anerkennung vor einem Bild, dessen — Katalognummer zufällig mit der Regimentsnummer des unfehlbaren Kritikers übereinstimmt.

Eine Reihe von Jahren hindurch ist Stuck's Thätigkeit diesen griffelkünstlerischen Erzeugnissen gewidmet, unter denen Einzelne, wie z. B. die «Monatsallegorieen», eine rasche Volksthümlichkeit erlebten. Frisch, originell, schwungvoll, fidel, als Humorist und Satiriker alle Lacher auf seine Seite ziehend, — ein genialer Zeichner, elegant, bestechend, aber Künstler in jedem seiner Striche mit dem Blüthenduft der Mühelosigkeit darüber, — als Kunstgewerbler nicht minder bedeutend und anscheinend umschwungbewirkend ist der Zeichner Stuck Mitte der 80er Jahre eine der glänzendsten Erscheinungen und gilt in den engeren Kreisen als der Zukunftsmann des Kunstgewerbes und der Illustration. Er ist Welt- und Stadtmensch vom Scheitel bis zur Zehe geworden, — — die Heimath vergass er, —



Franz Stuck. Der Tanz

so scheint es. Welche erschütternde Offenbarung kam einestags über den jungen Meister, — welche Ursache trieb ihn plötzlich aus sichtbarem Erfolg auf eine unsichere neue Bahn? Er weiss es vielleicht selbst nicht zu sagen. Es beginnen kleine Bilder in der Art Böcklin's reizvoll aber nicht sehr bedeutend in seiner Werkstatt zu reifen. Mit einem Male, — ich glaube 1889 war es, — ist auf einer Jahres-Ausstellung im Glaspalast — seiner ersten! — der vielgenannte Zeichner ein berühmter Maler grossen Stils. Nur gelegentlich entstehen jetzt noch Griffelarbeiten, wie z. B. seine Plakate für die Münchener Ausstellungen, welche Stil, Bedeutung und Volksthümlichkeit so glücklich vereinigen, dass Einzelne davon, wie das der «Secession», Jedermann kennt.

* * *

Wie eine glänzende Turnierstätte bauen sich heute in der Erinnerung der Lebenden die 80er Jahre auf. Menzel, Defregger, Knaus boten in der Vollblüthe des Schaffens fesselnde Probleme von Werk zu Werk; eine reiche Blüthe von Talenten um sie herum; daneben von einer blutjungen Schule hochbegabter Künstler der Ruf nach unmittelbarer Naturwiedergabe und ernsthafte Schöpfungen dieses Naturalismus von hohem Können und tiefer Weihe der künstlerischen Stimmung. Von der heutigen Verknöcherung dieser so hoffnungsvoll einst begonnenen Richtung, von der ins Pathologische verirrten Unnatur noch keine Spur. Dazwischen schuf Böcklin in diesen Jahren seine mächtigsten Bilder unbekümmert um den Widerstand der Zeit und ebenso unbekümmert wuchs still Max Klinger, auf den auch bereits eine kleine Elitegemeinde aufmerksam blickte, während die Kritik im Ganzen ihn einstweilen verhöhnte oder mindestens verkannte. Die schon genannten Münchener Humoristen blühten und Gabriel Max schmiegte einen eigenen Ton in dies reiche Orchester. Der verlockendste Zauberer für die Feinnervigsten aber war Arnold Böcklin, welcher, traumversunken in blühende Auen mit verschollenen Fabelwesen, zwischen allen diesen Erscheinungen hindurchschritt und in seiner antiken Stoffwelt die geheimnissvollste und deutscheste Romantik offenbarte. Die besten Köpfe ahnten hinter seinen merkwürdigen Bildgesichten die neu erschlossene Welt, die neue und tiefe Art des Träumens und die künstlerische Eroberung des Schweizers darin, wie er seine Träume auszudeuten suchte. Böcklin's Einfluss auf das künstlerische Seelenleben unserer Zeit ist thatsächlich umfangreicher als man denkt und als sein immerhin doch gewisse Grenzen nie überschreitendes Gebiet vermuthen lässt.

Dies bunte und bedeutende Treiben hängt wie eine Aureole um die Werdejahre von Franz Stuck. Er war zu feinnervig, weltgewandt, zu grüblerisch und begabt, um davon unberührt zu bleiben. Dass er diese Erscheinung gleich geistig erfasste, scheint seiner Entwickelung nach ziemlich ausgeschlossen, aber der sichere Instinkt der echten Begabung liess ihn das Mächtige und Lebensvolle dieser neuen Probleme sicher herausfühlen. Da kommt eine treibende Gewalt über ihn, liegen zu lassen, was das erfolgreiche Werk heisser Jahre war und einsam seiner inneren Stimme nachzuziehen. Es ging ihm wie einem in fröhlicher Gesellschaft Lustwandelnden, vor dem plötzlich ein Schlagbaum über den Weg hängt; eine rauhe Einöde schauen die Anderen dahinter, ihm aber zeigt sich in seltsamer Verzauberung eine blühende Aue drüben, die berauschende Kindheitserinnerungen aus halber Vergessenheit plötzlich hell werden lässt. Eine verzehrende Sehnsucht packt ihn; ein Griff der Rechten um das Holz; ein schneller eleganter Schwung hinüber; ein flüchtiger Gruss an die Zurückbleibenden und ein schnelles Enteilen. Die zwischen der Heimath und der eben gewordenen Offenbarung liegenden Jahre sind fast ausgewischt, und ganz anders wird nun seine Art, in der ihm zunächst Böcklin Wegweiser bleibt. Ein reiches dichterisches Phantasieleben, das in der Zwischenzeit nur tief geschlummert hat, erwacht und entfaltet sich. Freilich kam ihm die vorher erworbene Meisterschaft zu Gute. Er wusste gleich, worauf es überall ankommt und vermied die leicht verhängnissvollen Irrthümer tastender Jugend, — und dann ging auch sein zeichnerischer Stil so in dem neuen malerischen auf, dass er dessen Grundlage wurde. — —







Franz Stuck. Aktstudien

Stuck's Malerei hat einen bestimmt ausgesprochenen Charakter fast von den ersten Werken an. Böcklin, — liebenswürdig und schmeichlerisch in seinen frühen Kreuzungen mit dem französischen Kolorismus, — ist in der Reife wuchtig, in der Freude wie im Leiden einsam-tief und verschlossen. Der Sachse Klinger hat bei aller Mächtigkeit des Phantasieschwungs und aller Grazie des Jugendwerks doch den ernsten, manchmal melancholischen, oft düsteren norddeutschen Zug. Stuck hat als sein besonderes Eigenthum die helle Daseinsfreude der bayerisch-fränkischen Phantasie. Das hat viel zu schneller Volksthümlichkeit beigetragen. Da ist die charakteristische Lichtfreude und das Hängen am dicht bewachsenen Heimathboden mit den milden und reinlichen Farben, — das erdenfrohe Genügen. Sein feiner Schwung ist ohne starken Krafteinsatz erzielt und wirkt ganz mühelos. Sein poetischer Schimmer verliert sich nie in mystische Exstasen, — sein warmes Blut wird nur hier und da leidenschaftlich-wild. Er bleibt stets auf natürlichem Boden. Dazu ist er lyrisch, — hat immer eine augenblickliche Stimmung, — fordert keine gedanklichen Voraussetzungen von Schwierigkeit; — man weiss sogleich, was er will. Und dann ist er Landschafter im Grunde. Allerdings hat er nur selten blosse Naturausschnitte gegeben, aber seine Gestalten sind vornehmlich Gewächse des stillen Hains mit den arglosen Trieben unentweihter Natur. Die Landschaft allein bildet den Hintergrund für seine Vorwürfe und ich vermag mich nicht eines Gemäldes von ihm zu entsinnen, auf dem das armseligste Bauwerk zu schauen wäre. Seine Kunst ist Waldkunst wie die deutsche es in ihren Anfängen war und die süddeutsche Stammesart es sich noch sichtbar bewahrt hat. Es sind ja auch die frühsten Eindrücke in sein Jugendseelenleben, die hier verarbeitet sind.

In diesen Waldträumen aber bewegt sich ein moderner Mensch, — was Stuck's Kunst einen pikanten Beigeschmack giebt. Ohnehin Zeichner und Stilist, ist ihm die Farbe ein glänzendes Mittel, um zu bestechen, zu überraschen, ein wenig auch — die ernsteren Werke ausgenommen — damit zu spielen. Es ist erstaunlich, was für virtuose Stücke er damit fertig kriegt. Er ist niemals leer und in der dämmerigen Weichheit niemals weichlich, sondern immer bestimmt, graziös, schmetterlingshaft-gaukelnd, buntschillernd, — er hat viele und nicht gewöhnliche Farben, die er gern flächig-abgegrenzt wirken lässt; ich möchte seine ungemein anmuthige, vornehme, geschmackvolle Palette mit dem bestrickenden Liebreiz der modernen Französin vergleichen. Er ist im heute landläufigen Sinne so wenig Maler wie sie als echtes Weib gelten kann, aber ein entzückendes Gemisch von feinen Künsten bleibt sie wie vielmals seine Palette, auf der die Verschlagenheit jahrhundertalter Erfahrungen das Seltenste und Kostbarste angehäuft hat. Wie gut aber passt dieser Farbenstrauss zu seiner geistreichen und eleganten, alles bezwingenden Zeichnung. Er baut sie auf die Natur auf, überschreitet diese jedoch vielmals mit kecker Freiheit. Denn auch das Freiheitsgefühl, das Selbstvertrauen und der Muth der nervösen Zeitgenossen erfüllt ihn, und er treibt ihn auch, alle ungewöhnlichen Regungen seiner Seele und seines Temperaments ruhlos zu beobachten und für das Unaussprechbare den Ausdruck zu finden. Seine Durchtriebenheit ist hier nicht- selten erstaunlich und bei manchen seiner erotischen Vorwürfe kann es prüden Augen geschehen, dass sie ahnungslos mit etwas ganz Bedenklichem hintergangen werden. — so geschickt weiss er sie vom wunden Punkt abzuziehen. — — Zu

diesen virtuosen Eigenschaften gesellt sich die Unruhe, die Laune, und in der Romantik seiner Vorstellungen ein gleichfalls moderner Zug des Misstrauens gegen seine Glaubenssachen. — —

— — Reich und bunt wie seine Malerei ist das Schaffensgebiet von Stuck, und auch sein Stil zeigt sehr interessante Wandlungen. Am ungebundensten und ganz persönlich in virtuoser Freude an blinkenden Einfällen hat sich der Künstler in jener Bilderreihe gegeben, welche Centauren, Faune, Nymphen und ähnliche Gebilde antik-romantischer Phantasie in ihrem arglos-unbefangenen Naturleben schildert. Seine frühsten Bilder gehören ihr an wie solche der letzten Zeit. Und hier steht er seinen humoristischen Zeichnungen noch am nächsten; denn er bildet leicht aus launischer Freude am Einfall oder flüchtiger Stimmung als virtuoser Künstler. Die Antike in ihrer Geschichte, ihrer Kunst, ihrer sittengeschichtlichen Seite kommt hier für ihn fast gar nicht in Frage, — nahezu ist er in jeder Weise antiphilologisch. Die stille Poesie von Hain und Auen, die nie ein sterblicher Fuss betrat, schaut sein inneres Künstlergesicht und entdeckt darin jene halbgöttlichen Gebilde der Sage, die frei von Zwang und Pflicht der Gottheit und unbekannt mit dem Elend und der Knechtschaft des Menschseins ein kinderhaft-ausgelassenes und wildschönes Dasein leben. Vielhundertjährige Kultur hat einen Schleier vor diese Welt gehängt, so dass das im reinen Naturblick geschwächte moderne Auge nur verführerische aber unklare Umrisse von diesen Gestalten erblickt. Wie gut hat Stuck diesen uns fehlenden richtigen Standpunkt der antik-romantischen Ferne gegenüber durch seinen visionären malerischen Stil auszudrücken gewusst! Eine stimmungsvolle Dämmerigkeit ist über alle diese Tafeln gebreitet, gleichviel ob seine frühe Farbenweise das sonnentrunkene Flimmern oder die spätere eine warme Schwarzmalerei bevorzugt. Für das Phantastisch-Nebulose, das Dämmerig-Trauliche, das Dämonisch-Düstere hat er im Treffen die glücklichste Hand. Man wird da in der Klangfarbe der Stimmungen vielfach an den streichelnden, ins Formlos-Unbegrenzte verwehenden Wohllaut des Harfenspiels erinnert und findet oft eine Süssigkeit darin, die schon ins Märchenhafte geht. Er wird jedoch dort, wo er es einmal nicht trifft, nie empfindsam, viel eher handfest, kalt überlegt oder auch hier und da von etwas ruppiger Phantasie-Erotik. Grosse Gedankenzüge oder starke Leidenschaft haben diese Tafeln dazu nicht; es sind geistreiche und launische Einfälle eines glücklichen Künstlergemüths, die in grösserer Anzahl nebeneinander betrachtet mit ihren vielen poetischen und malerischen Reizen sinneverwirrend wie die liebliche Augenweide des arabischen Schmuckstils wirken. Hier ist Stuck Poet und Farbenvirtuose, ist er ein nur liebenswürdiger Künstler, — was bei der Zahl gerade dieser Bilder eine einseitige Unterschätzung von Stuck's Kunst verursacht hat.

Diese Centauren- und Faun-Idylle, — welch' eine frische Heiterkeit, welch' sonnigen Humor, welch' eine jauchzende oder wildverlangende Liebeslust athmen sie, und mit wie lebendigem Schwung sind sie gedichtet! Da sind die «kämpfenden Faune», die in einem sonnigen Kessel am Felshang eben eine Kraftprobe im Scherz unternehmen. Sie rennen mit den vorgebeugten Köpfen wie zwei Hirsche gegeneinander und erproben, wer den Anderen zurückzudrängen versteht, — wobei der Eine wenigstens sehr fidel lacht. Dass der Kampf ein ganz harmloser ist, beweist der Kranz von Zuschauern ringsherum, nämlich Faunen, Nymphen, die herzlich über das drollige Aussehen der drängelnden





Franz Stuck. Aktstudien

Kämpen lachen. Derselbe Gegenstand auf die Faunenjugend übertragen zeigt einen Kreis von fidelen Sprösslingen dieser Fabelwelt, in deren Mitte ein Genosse eben mit vorgestrecktem Kopf auf ein anspringendes Böcklein losgeht. Ein malerisch sehr stimmungsvolles Bildchen führt uns im durchlichterten Waldgrund ein Faunenpaar vor, das um einen dicken Stamm herum kindliches Haschen spielt. Auf einem anderen sieht man unter dem kühlenden Schatten eines herabhängenden Busches zwei Faunkerle zum gliederlösenden Mittagsschlaf niedergelagert. Breite Lichter fallen auf ihre Leiber und haben den einen schon durch ihre lästige Gluth zu einer unbequemen Lage veranlasst, was sehr drollig aussieht. Ein anderer Faun auf einem ferneren Bild liegt, um sicheren Schatten in sonniger Bachlandschaft zu finden oder vielleicht auch aus Vorsicht auf dem breiten Ast eines starken Baums mit herabhängenden Beinen da. Faunenkinder, die Glühwürmchen auf dunkler Wiese haschen, behandelt eine weitere Tafel. Sehr drollig ist ein Faun, der mit sichtbarem Athem, verschränkten Armen und angezogenem Fuss, vor Kälte zitternd und ängstlich ausschauend, mitten in einer Schneelandschaft steht. Ist er verirrt oder nur ein seltener Schneefrost über die blühende Aue des Südens herein-

Franz Stuck pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Kämpfende Faune



Franz Stuck pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das böse Gewissen



Franz Stuck. Herbstabend

gebrochen? Wie prächtig ist das Frieren des armen Kerls und die Angst in der fernsichtslosen Schneeebene vor dem unbekannten Naturschauspiel herausgearbeitet! Dann traben auf einer neueren Komposition zwei Centauren, von denen der Eine mit Geweih und zottig-schmalem Leib einen Hirschmenschen vorstellt, sich unterredend durch einen Wald, auf dessen Wipfeln Paradiesvögel sitzen und Kakadus ihren misstönigen Schrei ausstossen.

Ein prickelnder Sinnesrausch erfüllt andere Bilder dieses Kreises, welche das erregte Liebesleben dieser ungebundenen Geschöpfe in dämmeriger Hainstille oder auf abendlicher Aue zum Vorwurf haben. Auch sie sind von frischem Humor gewürzt. — auch sie psychologisch interessant durch eine gewisse moderne Schattirung in der Art des Liebesspiels. Unschuldiges Getändel harmloser Jugend und wortlose Spiegelung des Glücks in den Naturvorgängen streift hier die Art der Gegenwart gerade so wie dort der durchtriebene Kunstgriff der Anstachelung und Steigerung der Leidenschaft durch Versagen, welcher immer Zeichen höherer Kultur ist. Die vielfach äusserst anmuthigen Tafeln wirken dadurch menschlich-intim, wie man es sonst nur bei Stoffen aus der Gegenwart

findet. — In dieser Art ist auf der «Verfolgung» in einsamer Haintiefe ein reizendes Minnespiel geschildert, das zudem zeichnerisch in der sehr kühnen Verkürzung des Centaurinnenleibes bemerklich ist. Wild im Kreise herum, dass die blonden Haare nur so fliegen, galoppirt eine lachende Huldin, die sich nicht zu schnell einfangen lassen will, dem mit ausgestreckten Händen heranjagenden Anbeter fort; seine langgestreckte Silhouette und der Bewegungsaufriss verrathen ein lohendes Feuer in seinen Adern. Anderswo schäkert unter dem Gelächter einer ausgelassenen Zuschauerschaft von Genossinnen ein ungefüger Pferdemensch mit einer gefangenen Nymphe und redet auf die sich Wehrende halblachend ein. Dann sieht man auf einer anderen Tafel im Waldschatten einen Faun und eine Nymphe in kosender Gegenwartvergessenheit gelagert. Eine Perle an lyrischer Stimmung und feiner Tonmalerei ist der «Sonnenuntergang». Auf dunkler Haide steht zärtlich umschlungen ein Centaurenliebespaar, — Rappe und Schimmel, — und schauen dem letzten Glast am pappelüberschnittenen Horizont glückversunken nach. — Welch' reizendes theokritisches Liebesidyll und wie fein empfunden ist dann jene kleine Malerei, auf der in tiefem, aber belichtertem Buschschatten ein blühendes Paar dem Cupido ein zärtliches Opfer bringt. Da sitzt sie auf einer Rasenbank und beugt sich zu dem quer über ihren Schooss gelagerten und sie trunken umschlingenden Geliebten herab, um Küsse mit ihm auszutauschen. — Das Meerweibchen, welches am Strand auftauchend mit grossen Augen der lachenden Aufforderung eines verschmitzten Burschen lauscht, ist ein anderer Gegenstand. — In traumhafter Abdämpfung eröffnet sich hier wie auf allen diesen Vorwürfen der Ausblick auf ein schon mit Bewusstsein erfülltes und seelisch gesteigertes Naturleben, das aber noch durch keine Kultur in seiner Unerschöpflichkeit gebrochen ist. —

Dann sind auch tragische Vorwürfe in diesem Bilderkreise vorhanden, und es ist hier erstaunlich, wie ausgebildet Sinn und Geschick des jungen Künstlers auf diesem Felde sind, so dass man auch hier wie bei den leichten Idyllen mehr als eine Perle in Hinsicht der Malerei wie schlagender innerer Wahrheit findet.

Man sehe die «Phantastische Jagd» als Schlussstück einer wilden Flucht: dicht am schützenden Hainrand ist der verfolgte Hirschmensch vom stärkeren Centauren erreicht und bricht jetzt unter dessen wohlgezieltem Pfeilschuss todt zusammen. Dann sind die «Rivalen». — Bei strömendem Regen, der einen milden Schleier um den grauenhaften Kraftaufwand hängt, zwei um eine Paniske, die kaum sichtbar ist, ringende Centauren, — der Todesschrei des Einen, dem eben Rückgrat und Brustkasten eingedrückt werden. Oder dort «Faun und Nymphe» am sonnigen Meeresstrand. Sie in jäher Flucht, — er in wildem Verlangen hinterher und mit der niederschlagenden Wucht einer Packträgerfaust ihr Haar eben fassend. Ein anderes Drama spielt sich in einer Gletscher-Einöde ab. Da schaut eine Centaurin mit Angst dem Kampf zwischen einem jüngeren und einem älteren Centauren zu, der mit herkulischem Bau und wildem Räubergesicht begabt eben den Kopf des Jüngeren mit seinen Hufen zerschmettert. Ist es ein hintergangener Ehemann oder Vater, der das flüchtige Paar hier überraschte, — ist es ein schweifender Recke, der das Recht des Stärkeren bei gefundener Gelegenheit geltend macht? — Man weiss es nicht. Nur hat auch hier die Leidenschaft etwas Verbrecherisch-Menschliches, von dem man zur Parteinahme getrieben wird.

Eine eigene Anmuth schwebt über dieser kleinen Welt centaurischer und halbgöttlicher Idyllik. Die liebenswürdige Verträumtheit der Phantasie, — der leichte gefällige Stil in der duftigen Malerei wie der sehr feinen Zeichnung, den man wegen seiner lebendigen Art einen Feuilleton-Stil nennen könnte, — der erotische Zug darin leihen diesen Bildchen einen merkwürdig prickelnden Reiz und geben ihnen trotz des von Böcklin übernommenen Gegenstandes eine würzige Ursprünglichkeit. Aber es bleibt doch nur ein Gebiet und eine Stilseite im Werk von Stuck, in denen er als phantastischer Lyriker erscheint. Betrachten wir nur eine Abart dieses gleichen Darstellungskreises in seinem Schaffen, so wird seine Künstlerphysiognomie gleich verändert, und man erkennt mit Ueberraschung, wie sehr und verschiedenartig unser Künstler wie kaum ein Anderer der Gegenwart vom Stoff beherrscht und bestimmt wird. Das Sphinxproblem z. B. steht innerlich diesen Centaurenbildern so nahe, dass man kaum eine Aenderung davon im Künstlerstil erwarten sollte. Und doch erscheint hier Stuck in einer erheblichen Temperamentswandlung. Eine dumpf-brütende, fast lechzende Leidenschaftlichkeit mischt sich mit einem dämonischen Zuge in der Auffassung; man mag sich kaum vorstellen, dass ein sehr weltgewandter und blutjunger Künstler und nicht ein reifer Mann der Urheber ist, der längst in seinem menschenscheuen Grübeln über den Grund der Dinge zu selbstvernichtenden Ergebnissen kam. Die drei Behandlungen des Gegenstandes gehören verschiedenen Entwickelungsstufen an, was ihren Vergleich sehr unterhaltend macht. Da ist die frühste Fassung eine landschaftliche Phantasie. Eine schroffe Klippe über dunkel gähnender Abgrundtiefe. Im Halbdunkel darüber erblickt man das stiere Gesicht der Sphinx mit grünen Augen und von schwarzer Mähne umwallt, während der gelagerte Leib undeutlich verwischt ist. Nur ein winziger Punkt ist dies Fabelgeschöpf im ganzen Raum, aber die äusserst geschickte Lösung drängt die unheimliche Stimmung des Ortes so auf diesen einen Punkt, dass diese kaum sichtbare Gestalt zum Träger fahlen Vorweltgrauens wird. Stuck hat gewissen Lieblingsvorwürfen in fast jeder neuen Stilperiode eine neue Fassung gegeben. So sehen wir dies gleiche Sphinxproblem auf einem anderen Bild aus jener Zeit, in der einige Werke geschichtlicher antiker Kunst sich nähern, in der Art behandelt, dass der weibliche Dämon in einer dunklen Felsnische neben einem Menschenschädel zum Todesstreich bereit niederhockt, aber entsetzt auf den antiken Jüngling vor ihr starrt, der mit grösster Seelenruhe des Räthsels Lösung ausspricht. Hier verstärkt ein Tropfen Humor die Kontrastwirkung und ist die plastische Form gegenüber der Landschaftsphantasie in der vorigen Fassung sehr ausgeprägt. Dramatische Leidenschaftlichkeit erfüllt das dritte und reifste Bild. Hier ist der Mythos frei umgedichtet und die Sphinx in das teuflische Weib gewandelt, welches dem umgarnten Mann Blut und Leben aus-



Franz Stuck. Aktstudie

saugt, — sie ist der Vampyr der orientalischen Sage. Als üppig-wollüstiges Weib liegt sie mit ihrem mächtigen, in jeder Muskel gespannten Löwenkörper auf ihrem Stein und umkrallt den schon bewusstlosen Mann, dessen Lippen sie gierig küsst. Wie prächtig sind diese Formen ausgebildet, — wie knapp und dramatisch erzählt der kunstvolle Aufbau, — und welch' eine Leidenschaftlichkeit lodert in diesen verknäulten Linien und der schwärzlich-schwülen Tongebung. Die Kraft und Sicherheit des Stils wie der Flammensprache hat nichts mehr mit den phantastischen Wald-Träumen der Centaurenbilder zu thun; es gehört desshalb auch zu den reifsten späteren Schöpfungen innerlich, wenn es auch bereits hier im stofflichen Zusammenhang erwähnt ist.

Allerhand reizende Einfälle hängen noch ausserdem um den antiken Kreis im Stuckwerk herum. In einen von Abendlichtern durchfunkelten Buschschatten ist ein wandelnder «Ovid» mit der Lyra im Arm hingestellt; er mag in dem phantasieauslösenden Dämmerungsbeginn gerade über dem Gedankengang einer seiner «Verwandlungen» nachsinnen. Als eine von Stuck's sehr wenigen Anlehnungen an die geschichtliche antike Formenwelt wäre der prächtig durchgebildete «Sieger» mit dem Lorbeerzweig in der einen und der nachdenklich von ihm betrachteten Bronzefigur einer Athene-Siegbringerin in der anderen Hand zu nennen. Ein nicht minder echtes und köstliches Stück von Malerei-Hellenismus ist auch der scharf gezeichnete, jugendlich fesselnde und durch den Kontrast glänzender Farben ausgezeichnete Profilkopf der «Pallas Athene». In das Plakat der Secession seitdem aufgenommen und als ein Wappen dieser Künstlervereinigung auch anderswo verwendet, dürfte dies dekorativ gedachte Werk Stuck's bekanntestes sein. Wir kennen ja die Malerei der grossen hellenischen Zeit nur aus so wenigen und unzulänglichen Resten, dass man sich ein fraglos-zutreffendes Bild weder daraus noch aus den Beschreibungen des Pausanias machen kann. Aber wenn man sich schon eine Vorstellung davon zurechtzuzimmern sucht, kommt man unbewusst auf diese Bilder von Stuck zurück, die ganz aus dem Geist der Zeit erschaffen scheinen. Dass der Künstler sich seiner sonstigen Art und Neigung entgegen einige Male hierin versucht hat, ist übrigens von äusserer Ursache bedingt. Wer Stuck's Werkstatt betrat, kennt auch die mit erlesenem Geschmack zusammengebrachte und angeordnete kleine Sammlung bemalter antiker Bildwerk-Kopieen. Es ist also ein Sammler-Interesse, welches diese prächtigen Werke der Künstler-Phantasie eingab. — Verwandt in der Art sind ausserdem noch ein paar Vorwürfe wie der «todte Orpheus», die kunstgewerblich gedachte Arbeit eines «Orpheus unter den Thieren», dem der alttestamentliche Gegenstand eines «Samson mit dem Löwen» stilistisch parallel läuft. Ein gleichfalls im Schmuckstil gehaltener, sehr hübscher «Tanz» eines Paares auf rothem Grunde, dem in den Seitenstücken zwei Faune aufspielen, — die bekannten «Serpentintänzerinnen», sind hier ebenfalls zu nennen. — —

— — Man stösst bei der aufmerksamen Wanderung durch das Stuckwerk auf weite und fruchtbare Strecken, in denen ein Geistmensch mit hohen Ideen, einem bestimmt gefärbten Zeitverhältniss, einer litterarisch gebildeten Phantasie helle Spuren hinterliess, — nicht immer ganz deutlich, aber doch in der erdrückenden Mehrzahl aller seiner Gebilde wird indessen eine zarte Verträumtheit in landschaftliche Phantasieen als der Untergrund seines Seelenlebens sichtbar. Das wurzelt in den


BEETHOVEN

schon skizzirten Kindheitserinnerungen, — das verschwindet in den mühseligen Werdejahren vor dem Zwang des Daseinskampfs, — das taucht verzehrend und schnell zu origineller Malerkunst ausreifend bei ihm auf, sobald der junge Künstler den festen Boden des ersten Erfolgs und wirthschaftlicher Sicherheit unter den Füssen spürt. Die erste Stunde ruhiger Selbstbesinnung scheint auch die künstlerische Geburtsstunde dieser Traumwelt zu sein; er hat natürlich auch vorher diesen Seelendämmerungen und vielleicht sogar mit schmerzlicher Sehnsucht nachgehangen, aber erst jetzt wagt er, sie in Kunst umzusetzen. Die sich über seine ganze Schaffenszeit erstreckenden Centaurenbilder sind eines der wichtigsten Zeugnisse dafür. So leibhaftig, so menschlich seine Gestalten hier sind, setzt dieser elegante und vor keiner Schwierigkeit erschreckende Zeichner, dieser sorgfältig erzogene Formenmensch sie malerisch doch immer in eine stimmungsvolle Dämmerigkeit, — sie sind gleichsam der artikulirte Laut, in den er einen Naturzustand fasst. Man sieht da, wie seine Bilder gewachsen sind: als fliegende Eindrücke oder Erinnerungen von einer Wanderung. Draussen im Wald ein nicht gleich zu bezeichnender Laut, ein Rauschen des Windes, eine zufällige Form im Gezweig, ein seltsamer Umriss irgendwo, die huschenden und verzauberten Lichter des Tags oder der Wende desselben, das geheimnissvolle Lasten und die verworrenen Stimmen der Dunkelheit, — das fiel in die Künstlerphantasie mit Bildern und lieh ihr jene süsse Beklommenheit, unter der die grossen Eingebungen in eine Menschenseele schlüpfen. Wenige Male hat Stuck sich auch begnügt, nur den ursprünglichen Natureindruck ohne jede litterarische Würze durch Gestalten wiederzugeben, — aber das sind eigenartige Gebilde, — ja Lichtpunkte in der neuesten Landschaftsmalerei geworden, weil sie frei von deren Knieschwäche sind. Licht- und Tonwerthe nach der herrschenden Mode strebt er so wenig als einen chronikenmässigen Realismus in der Wiedergabe der Formen an. Er sieht in der Natur ein paar grosse Züge, — die, welche ihren Charakter ausmachen, — und sucht sie herauszubringen. Darum hat er auch so reine und geheimnissvolle Stimmungen darin und reizt mit einigen halben Andeutungen von dem äusseren Eindruck eines Orts die schaffende Phantasie zum Grübeln über das, was hier vorgegangen sein mag, was etwa noch kommt, was man selbst Aehnliches einmal sah. Dieser echte Lyriker steckt in dem «Abend am Weiher» mit den verschwommenen Umrissen von Baum und Uferlinie, mit dem rosigen Spiegeln der Wasserfläche zwischen den Wucherpflanzen darauf; ihn findet man auch in der noch tieferen, fast unheimlichen Stimmung des nächtlichen «Forellenweihers». Ein kleines Stück von der tintenblauen Fläche, ein paar Bäume, die fahle Wiese dahinter, ein letzter Funke ersterbenden Lichts am Horizont, — nicht mehr; dazu der Kunstgriff der paar Kreise auf dem Wasser, um das unsichtbare Leben, die leisen Geräusche der Nacht anzudeuten. Diese fein erlauschte Seele der Natur offenbaren auch die anderen Landschaften, wie die sehr stimmungsvollen «Weidenden Pferde» und dann jener «Reiter», der unter fliegenden Wolken und kreisenden Krähenschwärmen durch eine Abendlandschaft dahinzieht, — augenscheinlich die erste Quelle für die spätere grosse Allegorie des Krieges — —

— — Diesen Blick des Stilisten von Rasse für die ausschlaggebenden grossen Züge einer Erscheinung verrathen nicht nur die Landschaften, sondern auch Bildnisse von Stuck's Hand, deren

Kenntniss für seine Würdigung indessen nicht unbedingt nöthig ist. Da erkennt man die Art des früheren humoristischen Zeichners, mit ein paar Zügen ähnlich und lebendig hinzusetzen, ohne dass ihm die kleinen Sorgen des soliden Bildnissmalers viel Kopfzerbrechen verursachen. Es sind fast nur Frauenköpfe von schlanken Gestalten und meist pikantem, brünettem Typus. Reizend, anmuthig, keck die Meisten, — im Fluge sozusagen erschaut und lose hingestrichen. Er muss ein feiner Frauenkenner sein, denn diese Köpfe sind oft schlagend in dem gesehen, worauf die Frauen beim Gemaltwerden Werth legen und was sie in Miene wie Verbesserung der Natur durch unschuldige kleine Künste gern an sich zu betonen suchen. Mitunter gelang ihm dabei auch ein psychologisch werthvoller Griff, wie im blutlosen Verfalltypus von Juliane Déry, und wie in seinem eigenen interessanten Kopf, der in seiner Art ein Meistergriff ist. — —

* * *

In den guten alten Zeiten der Kunstgeschichte gab die Bilderwelt der Bibel dem Künstler weitaus die Mehrzahl seiner Vorwürfe, was mit der Parallelität von Religion und Kunst innerhalb des Gemüthlebens zusammenhängt. Seit mit dem Verfall der Kunst die Fachmalerei sich entwickelte, hat sich die frühere Einseitigkeit nur nach einer anderen Seite gewandt und ein Mehrgewinn aus der Eroberung und Pflege neuer Kunstgebiete für die schaffende Persönlichkeit sich nicht ergeben. Erst die letzten Jahrzehnte haben mit dem Auftreten umfassend begabter Künstler wie Feuerbach, Böcklin, Klinger hier einen Wandel gebracht, welcher der Darstellung aus der christlichen Legende so zu Gute kam, dass selbst grimmige Realisten, wie Menzel und Liebermann, sich wenigstens vorübergehend einmal darin versuchten. Das ist weder für die Kunst noch für die Moral einer Zeit ein minderes Zeichen. Auf welchem Boden man stehen mag, — ob man fromm, lau oder zweiflerisch veranlagt ist, — ob man als Kirchenläufer gilt oder nie einem Gottesdienst beiwohnt, — so kommt man als gebildeter und urtheilsfähiger Mensch doch in keinem Falle beim Nachdenken über die Dinge der Welt um die Erkenntniss herum, dass die Religion eine Gemüthsforderung ist. Und gerade das macht es in



Franz Stuck. Aktstudie

jeder Beziehung interessant, die bedeutendsten Geister eines Volks und einer Zeit in ihrem eigenthümlichen Verhältniss zur christlichen Symbolik als die uns nächste Erfüllung dieser Gemüthsforderung zu beschauen. Ist es z. B. nicht sehr nachdenklich, wenn ein so völlig heidnisch empfindender Künstler wie Böcklin mächtige religiöse Stoffe wie die «Kreuzabnahme», die «Pieta» in grossartiger Auffassung zu gestalten wusste und in seinem köstlichen «Eremiten» uns gleichsam einen modernen Kanon von der religiösen Versenkungsfähigkeit einer Menschenseele schuf? Wenn ein so ganz philosophisch gebildeter Kopf wie Klinger in seiner letztgeschaffenen Riesenallegorie das Christenthum in einer wahrhaft erhabenen Weise verherrlichte? Eine Zeit, die so entschlossen in ihren edelsten Geistern die materialistischen Scheuklappen abwirft, ist fähig wieder und reif für höhere Stufen der Gesittung, und man wird bei einiger Unbefangenheit denn doch wohl in seinem Schlusse weitergehend eingestehen müssen, dass hier das Beste und Edelste im Werk dieser Persönlichkeiten steckt, was die Gegenwart hervorbringt.

Auch Stuck hat reichlich dieser Gemüthsforderung geopfert. Dieser geistreiche Naturträumer und dies heiter und sorglos dahinwandelnde Weltkind, das gewiss alles Andere eher denn ein frommes und bussfertiges Gemüth ist, hat in einer ganzen Reihe von malerisch bedeutsamen Schöpfungen die biblische Welt behandelt. Der symbolistische Zug seines Wesens und seine hier allmählich zu den grossen Gesichtspunkten seiner eigentlichen Hauptwerke aufsteigende Malerkunst geben diesen Werken freilich den Schwerpunkt und bedingen auch wohl ihre allgemeine Schätzung, — tief-religiös empfunden sind sie dagegen nicht, und ich mag ihnen bei aller Würdigung von Stuck's Bedeutung kein übermässiges Gewicht beilegen. Der Schwerpunkt liegt für mich in seinen Allegorieen, — nicht hier.

Das muss vorausgeschickt werden! Dann aber mag man trotz des auf diesem Gebiet zu Tage tretenden Pathos des Künstlers sich sorglos dieser Werke freuen; denn malerisch anziehend ist schon der frühste «Hüter des Paradieses» als schlanke und gluthäugige Jünglingsgestalt, die den riesigen Zweihänder feierlich von sich hält wie bei Galagelegenheiten nur ein königlicher Hartschier seine Waffe, dargestellt. Hier ist auch geschickte Sonnenmalerei mit ihrer Fülle von lebendigen Tönen, das frühreife Formengefühl wie die originelle Auffassung hervorzuheben. — Derselbe brünette und sehnige Jünglingstypus, der sehr oft im Stuckwerk wiederkehrt, ist auch auf der ersten Fassung der «Vertreibung aus dem Paradiese» zu finden. Auf flimmerndem besonntem Sandboden steht er hier gerade mit parademässig nach hinten zusammengeschlagenen Flügeln und drückt in seiner soldatischen Abgemessenheit originell und treffend den widerspruchslosen Befehl einer höheren Macht an die in dumpfer Gebrochenheit dahinschleichenden Adam und Eva aus; qualvolle Müdigkeit drücken bei diesen in künstlerischem Gegensatz alle nach unten sinkenden Linien aus. Ein eigenthümliches Gebilde ist auch «Das verlorene Paradies». Eine enge und düstere, ins Bild hineingehende Felsspalte, in der hinten breitspurig der Engel mit dem feurigen Zweihänder steht. Was er dahinter bewacht, ist nicht mehr als ein schmaler Streif von zauberhaftem Perlmutter-Sonnenglanz, — aber so geschickt ist es gemalt, dass tausend unbeschreibliche Wunder darin zu leben scheinen. Es ist ein Malerkunststück, wie sie nicht oft gelingen.



Franz Stuck pinx.   Phot. F. Hanfstaengl, München

Tänzerinnen



Franz Stuck pinx Phot. F. Hanfstaengl, München

Das verlorene Paradies



Den «Luzifer» betrachten wir hernach. Die «Vision des h. Hubertus» — der Hirsch mit dem Flammenkreuz im Geweih — ist nur eine hochpoetische Waldträumerei wie die Centaurenstücke. Aber die «Kreuzigung» hat ein Künstler von hoher Eigenart und Kraft gemalt. Leben und Tod sind die herausspringenden Gegensätze. Die rechte Seite des Bildes nimmt der hell beleuchtete, eben verscheidende Heiland neben .dem einen der Schächer ein. Dieser ist dem qualvolleren Tod des Hängens am Kreuz bloss mittels fester Stricke überantwortet und alle seine Muskeln sind krampfhaft verzerrt. Die linke Bildseite zeigt die kühn aufgefassten Charaktergestalten des Johannes, welcher die ohnmächtige Maria in Gemeinschaft mit der Maria Magdalena hält, — des Petrus und anderer Jünger, auf denen das nächste geistige Fortleben der Heilandlehre beruht. Aller Blicke sind mit fast entsetzter Spannung auf die letzten Züge des sterbenden Meisters gerichtet, während der Himmel sich eben verfinstert und die Sonne von schwarzen Schatten überzogen wird. Das ist mit ungemein dramatischem Leben, mit grossen und kraftvollen Farbengegensätzen knapp und mächtig herausgekommen. Zwischen den Figuren hindurch erblickt man dazu in der Ebene drunten in skizzenhaften Umrissen erregte Köpfe der Menge, — der menschlichen Herde mit den niederen Instinkten des Hasses gegen alles Grosse und Gute. Alle Zeichen einer ungewöhnlichen Darstellung trägt das hochinteressante Bild, dem zu einer ernsthaften Bedeutung nur wenig weitergeführte Durchbildung fehlt. Es ragt aber auch so sichtbar aus der Menge zeitgenössischen Schaffens hervor. — Ein humoristischer Zufall hat das Bild weiter bekannt gemacht, als seine Eigenart es sonst gestattet hätte. Ein reicher Kunstfreund wollte es vor einigen Jahren in eine der älteren Berliner Kirchen stiften, was aber die Geistlichkeit derselben durch öffentlichen Einspruch vereitelte. Die Hoffnung, dass in die trostlosen Machwerke der Berliner Kirchenmalerei, in der immer noch der ruhelose Geist des unseligen einstigen Akademiedirektors Rhode umgeht, damit ein herzhaftes Werk käme, war wieder einmal verfehlt, aber für Stuck hat die Sache damals doch viel Propaganda gemacht, sintemal zelotischer Hass der Finsterlinge ja immer ins Gegentheil umschlägt.

Die innere Folgerung aus der «Kreuzigung» war für den Künstler eine «Pietà», die in der stilistischen Vollendung sein bestes religiöses Bild ward. Starr liegt der Heiland auf einem Marmorsarkophag, — in jener naturalistischen Behandlung, welche durch Holbein's berühmtes Werk im Baseler Museum geschichtlich geworden ist. Die Figur der schmerzversunken daneben stehenden Madonna überschneidet den Leichnam rechtwinklig, — sie drückt die prächtig gemalten und gleich dem Heiland aus unsichtbarer Lichtquelle von links oben scharf beleuchteten Hände gegen das verhüllte Haupt. In seinen scharfen Linien und dem Festen einer etwas harten Malerei verleugnet das Bild Grösse und Hoheit nicht, aber es hat für meinen Geschmack zu viel malerisch gesuchte Wirkung und zu wenig menschliche Wärme.

Schliesslich aber lag dem antiken Spätling und Maler heiter-naiver Sinnesfreuden im Kleid alter Fabelwelt der «Sündenfall» zu nahe, als dass er ihn nicht gemalt hätte; es ist auch ein merkwürdiges Bild daraus geworden, dem man äusserlich eine ursprünglich wohl vorhanden gewesene kunstgewerbliche Absicht anzusehen meint. Der Baum in der Mitte, den die mächtige Schlange mit ihrem Schweif umringelt, — der dunkle Wipfel mit dem tiefen Gezweig geben haarscharf zwei Bildseiten von gleichem Gewicht. Die schlanke jugendliche Menschenmutter reicht von links den verhängnissvollen Apfel mit kokett-herausforderndem Blick hinüber, wo der wunderschön gebildete Adam zaghaft nach dem Geschenk eben greifen will. Was der Bildmaler zu diesem ornamentalen Entwurf hinzuthat, war die in schmeichlerischen Farben lockende Sünde, und Hand in Hand mit ihr zeichnete der moderne Psychologe die nervöse Bangigkeit des Verlangens hin, von dem der Heldenweisenton der Bücher Mosis noch nichts weiss. — —

* * *

Eine «. . . . Schmälerung und Herabsetzung einer rein gedanklichen Richtung wird nie von den führenden, sondern stets nur von den untergeordneten Geistern ausgehen», sagt der Denker Emerson. Ein merkwürdiges Wort im Munde eines Amerikaners, das dem Bildungsgange dieses Idealisten nach aus der Betrachtung deutscher Geistesentwicklung abgezogen scheint. Betrachten wir in der That nur unsere Kunstgeschichte, so finden wir schon hier volle Bestätigung dieses Grundsatzes, denn gedankenlose Fingerfertigkeit war nie freie und blühende deutsche Kunst, sondern stets Verfall in entnervten Zeiten. Das muss man gerade heute, wo eine einst verdienstlich begonnene naturalistische Handwerksmalerei mit der Verfehmung von Geist, Bildung und Herzleben abgewirthschaftet hat und sich noch mit letzter Kraftanstrengung behauptet, unbeirrt um so fester im Auge haben, als eine mächtige nationale Geistrichtung in der zeitgenössischen Kunst bereits reich entfaltet ist und begeisterter Anerkennung durch die grosse Menge der Gebildeten bedarf, um auch mit ihren Werken weithin wirken zu können. Der blinde Hass wirft dieser vaterländischen Kunstweise die Richtung auf die ertödtende Kartonmalerei vor und beschwört angstvoll das Nazarener-Gespenst herauf, die Urtheilslosen damit zu schrecken? Haben wir etwa Grund, uns des Namens eines Cornelius zu schämen? Das könnte doch nur der Wahnsinn behaupten. Aber was ist uns Hekuba, — was soll das Gespenst einer seit fünfzig Jahren abgetretenen Schule, die Geist vom Geist ihrer Zeit war und

eben dank der verkommenen Ausländerei ihrer Vorgänger nicht malen konnte, weil es keine Technik gab? Seitdem hat der Malerei-Realismus und der in dieser Richtung gewiss werthvoll gewesene Naturalismus uns mit einer Palette von der üppigsten Fülle und mit sicherster handwerklicher Fertigkeit ausgerüstet, und Zeugniss dafür, dass jeder Verfall an die blasse Umrisskunst des Jahrhundert-Anfangs ausgeschlossen scheint, sind die in den wunderbarsten Farben glühenden Werke eines Böcklin, eines Klinger, die eminente Malerei eines Stuck, die freilich nicht wie ihre naturalistischen Genossen am Mal-Handwerk knechtisch kleben blieben, sondern es nur als untergeordnetes Mittel zur Gestaltung ihrer neuen grossen Weltideen benützten. Was soll der thörichte Unkenruf vom Umgehen des Kartongespenstes, — er schreckt die Urtheilsfähigen doch nicht.

Stuck hat in seiner Frühwerk-Technik der französischen Eindrucks-Malerei kurze Zeit hindurch gehuldigt, aber er hat nie darin geschwankt, dass Zeichnung und Malerei nicht mehr als blosse Mittel für die Verleiblichung seiner Phantasiegebilde sein dürfen. Er hat nicht einmal, wie viele hervorragende heutige Mitstreiter in der Phantasiekunst, eine richtige naturalistische Entwickelungszeit durchringen brauchen, weil sein Instinkt ihn sicher auf Erkenntniss seines Eigenwesens, auf die Lebensfähigkeit desselben wies. Er war immer ein vornehmer Künstlerpoet. — —

— — In dieser Bewerthung der Kunst aber nach ihrer geistigen Beschaffenheit sind aus dem Stuckwerk des letzten Jahrzehnts eine kleine Reihe von Werken als sein Reifstes und Vollkommenes im Sinne ungewöhnlicher Bedeutung herauszunehmen und als sein Höhepunkt an das Ende unserer Betrachtung zu stellen. Es sind seine symbolisch-allegoristischen Werke von monumentalem Kaliber, — jene Schöpfungen von origineller Denkart und eigenthümlicher Gestaltungsweise, welche allgemeine Ideen aus der Weltauffassung, der Geschichte, verkörpern.

Solche künstlerischen Begriffsausdrücke zu schaffen, in ihnen die Auffassung, die Bildung, den Pulsschlag einer Zeit niederzulegen, ist erst die rechte Aufgabe einer hohen Kunst, die erst hier die Spuren des Handwerks vollständig abstreift und ihre letzte Höhe erklimmt. Freilich hat die ganze Allegoristerei für moderne Ohren einen unangenehmen Beiklang, aber das liegt an uns und daran, dass das Barocko mit einer unerträglichen Unnatur und jahrhundertelanger Ausschlachtung der Vorbilder ohne eigene Erfindung die Allegorie widerwärtigster Art breitgetreten hat. Wir werfen gern die Blüthezeiten mit den Verfallperioden aus kritikloser Bequemlichkeit zusammen, — wir vergessen, dass die Grossthaten eines Raphael, Dürer, noch mehr eines Michelangelo, ihre Zeit nicht nur, sondern auch die Menschheitsideen in einer schöpferischen Weise allegorisirten, während die Zeiten realistischer Kunstblüthe doch nur Perioden zweiter oder dritter Ordnung gar waren. Wie sich die Denkarbeit, die Kultur eines Volks im Künstlerwerk spiegelt, wird für den, dessen Blick sich vom Tage nicht trüben lässt, immer eine Cardinalfrage des Urtheils bleiben.

Und hier liegt der Punkt, von dem eine ernsthafte Würdigung der Stuck'schen Kunst möglich ist. Der verführerische Naturträumer, der antike Sinnenmensch, der originelle Stilist, der virtuose, unendlich bewegliche Maler ist gewiss eine der fesselndsten Erscheinungen der Gegenwart, — umso mehr als ein kunstgewerblicher Genius sich dazugesellt. Aber den grossen Hintergrund und die

Zukunfts-Anweisung, auf Grund deren Stuck neben den grössten Zeiterscheinungen zu nennen ist, kriegt er erst durch jene Werke, in denen der spielende und blendende Causeur schöpferische Denkkraft offenbart. Ein kleiner Theil der religiösen Darstellungen lässt dies schon erkennen. «Das verlorene Paradies» ist eine originelle Erfindung dieser Art, die eine von der Ueberlieferung fast ganz freie Malerphantasie offenbart. Das Stärkste und eine hochreife Frucht ist aber hier «Luzifer», — die Verkörperung der Hölle, des bösen Prinzips, des Widerstands gegen das welterhaltende Gute. Die deutsche Kunst hat dafür in humoristischem Anfluge bisher die Fratze des intriguanten, grausamen, Verträge schliessenden, gelegentlich auch hineingelegten dummen Teufels, des mit Afterwissen prunkenden Mephistopheles ausgebildet. Ob Stuck unmittelbar sich an Milton gelehnt, kann ich nicht sagen; mir schwebt eine Stelle des «verlorenen Paradieses» vor, die ich nicht ermitteln kann. Jedenfalls aber kann er die originelle Malerauffassung vom gefallenen Luzifer, dem schönen und starken Erzengel mit dem verirrten Kraft- und Selbstgefühl, für sich beanspruchen. Da ist ein tiefes Felsgemach, in dem der schöne Höllenfürst finster sinnend auf einer Felsplatte zusammengekauert sitzt. Das vorgeschobene Gesicht ist auf die linke, vom Knie gestützte Hand gelegt, — die rechte Hand zieht den einen Flügel an sich und die phosphorescirenden Katzenaugen schauen scharf ins Dunkel hinein. Grünlich ist der mächtige, prachtvoll in den Formen behandelte Körper, grünlich die Dämmerung um ihn. Zwei schmale, lichtgrüne Sonnenstrahlen fallen aus unendlicher Höhe herunter und prallen funkelnd von der Sitzplatte wieder zurück. Es ist ein ganz wundervoller Kontrast zweier Welten — Licht und Finsterniss oder Himmel und Hölle — hier vorhanden, nicht minder aber eine antikische Schönheitsempfindung wirksam, für welche das Böse nur ein Denkfehler, ein verirrtes Gute ist, wie dies ja in der sokratischen Lehrbarkeit der Tugend ausgesprochen liegt.



Franz Stuck. Portraitstudie

Dann hat Stuck um die gleiche Zeit die «wilde Jagd» in einer seiner bemerklichsten Malereien behandelt. Nahezu das einzige Mal, dass seine so tief aus dem Geist der Heimath wirkende Weise



Franz Stuck. Die wilde Jagd

auch einen Stoff aus dem germanischen Mythos wählte. In nebliger Schattenhaftigkeit jagt da der heulende Tross durch die Luft heran, — nackte, verzerrte, gehetzte wilde Gestalten auf Thiergerippen. Der wilde Jäger mit der Hetzpeitsche voran auf dem Gerippe eines Büffels, wie es scheint. Alle zum letzten Rasen angetrieben durch die fahl auftauchende Tageshelle rechts im Bild. Das Ganze ist eine in Malerei umgesetzte Morgengrauen-Phantasie, auf welche die klagenden Stimmen der sturmgepeitschten Natur ihren unheimlichen Eindruck ausgeübt.

Malerisch gehört in der schwärzlichen Tongebung bereits der neuen Art Stuck's das erste «Furien»-Bild an. Die schrecklichen drei Weiber mit den Schlangenhaaren erwarten hier den angstvoll in die regennasse Felsschlucht hineinstürzenden Mörder schlangentückisch hinter einem Vorsprung. Die Idee ist hier freilich nicht neu, sondern lehnt sich an Böcklin's bekanntes Bild der Schackgallerie, aber die Auffassung ist doch wesentlich gewandelt, malerisch eine starke Eigenart vorhanden und die Wirkung dramatischer als die vom unheimlich-schwülen Gedicht des Schweizer Meisters.

Auch einen «Medusenkopf» giebt es von ihm, den die Schlangen des Haupthaars in ornamentaler Verschlingung mit ruhigen Kurven ohne die Wildheit des antiken Vorbilds umgeben. Ein schmal zulaufendes blasses Gesicht mit offenem schlaffem Mund und breitgeschwungenen Nasenflügeln. Unheimlich die starren glasigen Augen, die ins Leere starren. Ein eisiges Grauen schwebt um dies eigenartige Bild; es ist geradezu erstaunlich, wie sicher diesem so frohsinnigen Liebeslyriker der gespenstische Schauer gelingt.

Dann aber kommen wir zu der vielgenannten «Sünde», welche in der glänzend-tiefen, flächigen Farbengebung des Pallaskopfs gemalt ist. Stuck hat den Vorwurf — irre ich nicht: schon vorher — in einer Radirung als üppig-verbuhltes, von einer Riesenschlange umstricktes Weib aufgefasst, das ersichtlich der Venus vulgivaga nahesteht. In dem Gemälde steht in hermenartiger Darstellung gerade an der Wand der von einer Riesenschlange kranzweis umgebene Oberkörper eines schlanken jungen Weibes mit lang herabfliessendem schwarzem Haar. Das feine schöne Gesicht mit den edlen Formen und dem forschenden Blick hat nichts Gemeines oder Grobsinnliches, nichts Herausforderndes, — eher vielmehr im Kontrast zu dem zischend über die Schulter schauenden Schlangenkopf die metaphysische Sinnlichkeit, die hervorbringend und vernichtend der Trieb alles Seienden ist. Der Vorwurf ist hier viel weiter und abgeklärter gefasst als in der Radirung und das Weib nicht lediglich als Verkörperung der menschlichen Sinnlichkeit. Auch hier ist eine originale Symbolik Stuck's festzulegen, für die mir kein unmittelbares Vorbild in der Kunstgeschichte bekannt ist.

Das Verhältniss der Oeffentlichkeit zum Wachsen eines Künstlers ist launischer, oft gewaltthätiger Natur. Hat ein Maler mit einem Werk oder einer Richtung Erfolg gehabt, dann verlangt der Areopag der öffentlichen Meinung, dass Jener in gleicher Richtung fortfahre; sie wird misstrauisch, sobald der Künstler neue Wege sucht, und manche frische Kraft scheiterte schon oder versandete an diesem stillen Widerstand. Kümmert sich einer nicht darum, so widersteht ihm die Oeffentlichkeit auf die Dauer nicht, aber sie erkennt mit jedem neuen und neuartigen Werk nicht dieses, sondern stets erst das Vorhergehende an. Alle Welt ist dann einig unter wohlwollendem oder verächtlichem Achselzucken, dass das frühere Werk besser war. Das ist eine oft zu beobachtende Erscheinung, die in Deutschland u. A. Böcklin 10 Jahre lang ausprobirt hat, die Menzel, Thoma und Klinger sattsam erfuhren. Was die weisesten Leute sind, — die finden dann mitunter, dass das Höchste eines genialen Künstlers in den Vorschulzeichenheften seiner Jugend begraben liegt. Reife Schöpfungen begegnen fast immer sehr grosser Sprödigkeit und wachsen nur allmählich in das Publikum hinein, um dann freilich festzusitzen, während die erfolgreichen «Schlager» selten lange vorhalten. — Stuck's am grössesten gedachte und empfundene Schöpfung und seine reifste Malerei, nämlich seine Allegorie auf den «Krieg», hat diese Erfahrung gemacht. Was für abfällige Urtheile sind bei Erscheinen über dies Bild gefällt! Was ist Alles daran bemängelt worden! Als ich das Werk später in der neuen Pinakothek zuerst sah, war ich nach allen jenen Aeusserungen auf's Tiefste überrascht und gepackt von seiner einfachen Grösse. Das Werk allein müsste ihm eine der Hauptführerschaften in der zeitgenössischen Kunst und die Unvergesslichkeit sichern, hätte er auch sonst nichts gemacht. Stuck's Hervorbringung

ist ja allerdings eine stossweise, auf allen Gebieten Ansetzende; er geht hier und da unter künstlicher Hitze prächtig auf und sinkt dann wieder in seine reizvoll-anmuthige «Alltäglichkeit» zurück, wenn man von einer sehr poetischen Kunst so sagen darf, — seine grossen Würfe haben keinen ganz klaren logischen Zusammenhang untereinander und Zufall wie glänzendes Virtuosenthum im Handwerk scheinen vielfach an ihnen starken Antheil zu haben. Wer aber so kraftvolle und originelle Denkkraft besitzt, wie es ausser den schon genannten Allegorieen dieser «Krieg» in erster Linie verräth, — so monumental zu schaffen vermag und erst 34 Jahre alt ist, von dem darf noch viel erwartet werden. Wie einfach ist dieser Vorwurf behandelt und mit welcher gehorsamen Vollendung durchgeführt! Der bei den Landschaften schon erwähnte «Reiter» ist anscheinend der erste Keim der Eingebung. Ein weites düsteres Feld mit drohenden Wetterwolken und Spuren fahlen Horizontlichts. Nackte Männerleichen mit verzerrten Gesichtern und erstarrten letzten Bewegungen bedecken dicht die Wahlstatt, über die langsam auf schwarzem, abgehetzt schreitendem Ross der finster blickende Genius des Kriegs reitet; den blutigen Zweihänder auf der Schulter hält die Rechte, — die Linke ist kalt in die Hüfte gestemmt. Es ist der bekannte Jünglingstypus Stuck's, aber wohl kaum Zufall, dass in die finsteren Züge eine Maskenähnlichkeit mit dem neueren Attila, dem grossen Napoleon, hineingekommen ist. Die breite Wucht des Aufbaues ist durch eine ganz ausgezeichnete Formen- und Fleischbehandlung gesteigert und in keinem Bild ist die neuere Schwarzmalerei Stuck's so aus der düster lastenden Stimmung von Ort und Vorgang gerechtfertigt als hier. — — Der wie ein bunter Falter verführerisch dahintändelnde Jugendfrohsinn des Künstlers ist in diesem Gipfelpunkt seines Gesammtwerks zu tiefem Ernst gereift, — — betrachtet man die neueren Werke daraufhin, so will es scheinen, als habe dies ernstere Weltverhältniss und mächtigere Leidenschaft Besitz von der Künstlerseele genommen und leite eine neue Bahn seines Schaffens ein. — —

* * *

Unvollkommen aber wäre schliesslich das Bild von diesem reichbegabten und vielseitigen, in ständiger Entwickelung begriffenen Künstler, wollte man nicht jene Werke anführen, die nebenbei in anderen Techniken als Versuche und Liebhabereien enstanden sind. Während er leicht und graziös schon durch die reizende Fabelwelt der Frühbilder schreitet, wird noch einmal die Lust an seiner zeichnerischen Vergangenheit lebendig. Er greift zur Radirnadel, deren Technik so gut zu seiner Art passt. Das schon erwähnte Bildniss seiner Mutter, — die erste Fassung der Sünde, — ein reizendes Blatt mit der aus seiner Gerlach'schen Allegorieensammlung bekannten Wassernymphe mit der Harfe, einem beigezeichneten Selbstbildniss und anderen leichten Aufrissen entstehen ihm rasch unter den Händen und dann lässt er die Technik liegen. Der Umrisszeichner vom Anfang verliert sich bald auch in den Werken; namentlich in den sehr sorgfältigen realistischen Studien für die grossen Bilder sieht man jetzt, wie immer sicherer sich ein starker Sinn für die plastische menschliche Form entfaltet. Ein paar antike Vorwürfe, wie der «Sieger» z. B., scheinen sogar ursprünglich nichts als Formenübungen gewesen zu sein. Seine richtige Ausklärung findet dieser Formensinn dann in den neueren religiösen und allegorischen Werken, denn da ist die meisterhaft beherrschte Form nur noch Theil

der grossen Gesammtwirkung. Aber die Liebe und Lust an der runden Behandlung der menschlichen Gestalt hat Stuck inzwischen ein neues Gebiet daneben erobern lassen: die Kleinplastik. Ein paar kleinere Arbeiten hierin sind äusserst geschickte Versuche, — ein Aufsehen erregender Erfolg vor einigen Jahren die von fast allen grossen Museen seitdem erworbene kleine Bronzefigur eines «Athleten». Er hebt eine schwere Eisenkugel langsam nach oben und er steht nicht nur ganz wundervoll in der Anspannung aller Kräfte breitbeinig da, sondern auch mit unendlicher Liebe ist das Arbeiten jedes Muskelstrangs und die davon bewirkte Veränderung der Körperfläche studirt. Eine eiserne Spannkraft ist meisterhaft in dieser Figur entwickelt, die bei der ersten Ausstellung alle Künstler hinriss. Stuck hat seitdem noch ein sehr anmuthiges Relief zweier «Serpentintänzerinnen» geschaffen. Aber man traut ihm seitdem auch hier das Ungewöhnlichste zu. Denn auch hier spricht die anscheinende Mühelosigkeit beim Schaffen von einer glücklichen Art und angeborener Meisterschaft, der jedes ernsthaft Gewollte gelingt und selten etwas vorbeischlägt. Er geht ja glücklich wie ein junger Dionysos durch seine Wege, auf denen ihm, während er sich träumerisch darum gar nicht zu kümmern scheint, mächtige Erfolge und für seine Jahre ganz ungewöhnliche Auszeichnungen zufielen. — —



Franz Stuck. Tänzerinnen



Franz Stuck pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Bacchantenzug

EDUARD GRÜTZNER

VON

HEINRICH ROTTENBURG



Ed. Grützner. Die hl. Nothburga

Wir leben in einer Zeit des Streberthums und Cliquenwesens, in einer Zeit des Ruhmes auf Aktien, des falschen Erfolges, der künstlich aufgepäppelten Berühmtheiten, die man vergisst, nachdem man kaum ihre Namen gehört. Auch viele der Grössten verschmähen es nicht, auf's Tamtam zu schlagen und in die Lärmposaunen zu stossen, in der ganzen Kunstwelt, ob sie nun malt, schreibt oder musicirt, herrscht ein Lärmen und Hasten, dass einer sein eigenes Herz nicht mehr klopfen fühlt, sein eigenes Wort nicht mehr versteht. Wer noch erspriesslich und glücklich schaffen will, muss abseits gehen und abseits bleiben auf seinen eigenen Wegen. Denn hier, und nur hier, erwächst der dauernde Erfolg. Er ist eine von den Blüthen, die im Staube und der Unruhe der Landstrassen nicht gedeihen; lieber drüben in der Stille, wo der Wald rauscht und eine freundliche Kühle sorgt, dass nichts vor der Zeit verdorre.

Der Erfolg! Feine empfindende und verstehende Naturen haben nach und nach eine Scheu vor ihm bekommen, eben wegen jenes Hastens und Lärmens, womit er gemeiniglich in Scene gesetzt wird. Und doch ist in Wahrheit der Erfolg, der wahre Erfolg, welcher ein flüchtiges Eintagsfliegenleben überdauert, ein sicherer Massstab für einen künstlerischen Werth. Einmal, weil ein solcher Erfolg nicht künstlich geschaffen werden kann, weil nichts schneller vergeht, als das, was durch die Reclame belebt wurde, dann, weil er nur dem durch lange Zeiten treu bleibt, der sich selber getreu ist; weil nur die echte Kunst, die vom Herzen kommt, auch zum Herzen geht und schliesslich —

so banal das klingen mag — weil in der letzten Instanz doch immer das Publikum Recht behält. Das will natürlich sagen, das Publikum im guten Sinne, die Zahl derer, die wirklich innere Beziehungen zur Kunst haben und die eben die Werthung eines Künstlers durch sein Volk bestimmen. Die grosse Menge der Gebildeten geht mit ihnen, lernt durch sie verstehen. Freilich frägt sich's «wann?». Es kann lange dauern, es kann mit einem Schlage kommen, wie wenn ein Blitz die Nacht durchhellt: einmal spricht dies vielverlästerte Publikum, das dem Neuen oft so blöde gegenübersteht, das manchmal wirklich schwer von Begriffen ist, doch ein Urtheil aus, das bestehen bleibt. Denn der Künstler schafft für das Volk, nicht, wie so viele uns glauben machen möchten, für sich und die Kunst als Selbstzweck. Das «Malen für die Maler» ist nichts, was Bestand haben kann; es ist für Viele nur ein unfruchtbares Modeschlagwort gewesen, ein Vorwand für tausend Halbheiten, eine Pose für Nichtskönner; für die aber, die es ernsthaft treiben, ist es ein Martyrium von Noth und Verkanntsein, von Unbefriedigung und Selbstvergeudung. Die Kraft eines Künstlers, die nicht im Volke wurzelt, nicht im fruchtbaren Leben, in nationaler Eigenart und so vielen anderen Dingen, die alle zusammen auch die Gewähr geben für einen gesunden Erfolg, ist leicht verbraucht. Die Kunstgeschichte hat keinen wirklich Grossen übergangen, kein Genie hat ganz im Verborgenen geblüht. Manchem Gewaltigen ist der Lorbeer erst auf seinem Grabe gewachsen, aber gewachsen ist er immer. Das Urtheil eines einzelnen Idioten, das Urtheil einer ganzen Klasse meinetwegen, kann man verachten und muss es verachten, wo es irrt; das ausgereifte Urtheil einer ganzen Zeitepoche aber hat Recht und bleibt gültig, wenn sich's auch im Laufe der Zeiten noch immer mehr klären mag. Und diejenigen, welche das Urtheil ihrer Zeitgenossen so recht gründlich gering schätzen und sich darüber erhaben dünken, haben gewöhnlich das Gesicht des Füchsleins, das die Trauben nicht mochte.

Ephemere Berühmtheit beweist freilich nicht Alles. Wie viele Wunderkinder der Muse haben wir in München auftauchen sehen seit drei Decennien! Wie hatten sie geglänzt, wie hat man ihnen gehuldigt — und was ist aus ihnen zum grossen Theil geworden? Leute, die einer ganzen Schule ihren Stempel aufgeprägt haben, sind selbst dem Namen nach vergessen. Andere sind um ihr Bestes gekommen, nicht durch's Ringen nach Erfolg, aber durch das Buhlen um die Gunst des Pöbels, dessen thörichtesten Instinkten sie schmeichelten, entnervt vom Kampf ums Dasein, müde, abhängig vom Kunsthandel, demoralisirt durch falschen Ehrgeiz, der sich vor denen beugt, die Kreuzlein und Ehren zu vergeben haben; von den meisten der einst so glänzenden Sterne spricht man nicht mehr, man sieht ihre Bilder gar nicht, oder nur gelangweilt an, als eisernen Bestand der Kunstvereinswochenausstellungen, man kennt ihren Namen vielleicht nur noch, weil sie sich an jedem geräuschvollen Protest gegen irgendwelchen Fortschritt in der Kunst unfehlbar betheiligen.

Gar Wenige nur haben still und stetig ihren Ruf und ihre Eigenart gewahrt, sind gross geworden und gross geblieben, weil sie abseits des Lärms, der jetzt allüberall um die Thore der Musentempel gellt, ihren Weg gingen. Von denen, die vor dreissig Jahren bejubelt wurden, besteht nicht mehr ein Dutzend Namen in alten Ehren.

Eduard Grützner gehört zu den Auserwählten, die sich zum mindesten in allem Guten gleichgeblieben sind, seit ihr Ruhm bestand: im ideellen und materiellen Erfolg, in ihrer Beliebtheit



Copyright 1897 by Franz Hanfstaengl

Ed. Grützner. Shylock

bei den Kunstliebenden, in ihrer selbstherrlichen Eigenart als Künstler. Ein guter Theil von den erstgenannten Dingen liegt im Letzten begründet: in der Beharrlichkeit, unbeirrt und fest die Wege zu schreiten, die der Künstler einmal als die Seinigen und als die Richtigen erkannt hat. So hat es Grützner immer verschmäht, etwa zwischen die fröhlichen Gestalten, die seine Welt bevölkern, hinein grosse Ausstellungsmaschinen zu malen, einer Mode zu Liebe den Himmel roth und die Bäume blau zu sehen, auf «ismen» und «ionen» zu schwören, Kunstpolitik, Kunstdiplomatie, Kunstschranzenthum oder sonst irgend etwas Anderes zu treiben, als die Kunst selbst. Und doch kennt und würdigt man ihn überall «oben» und «unten». Er hat auf das Bestreben so vieler Anderer, sich bei Hofe zu den höchsten künstlerischen Würden hinaufzuantichambriren oder sich durchzudiniren durch alle strebsamen Mitbewerber bis zu den funkelndsten Kreuzlein — er hat auf alle diese Jämmerlichkeiten immer mit dem stillen überlegenen Lächeln herabgesehen, das ihm so wohl ansteht. Und er ist doch geworden, was er ist. Die Grossen sind zu ihm gekommen, als er nicht zu ihnen kam und antichambrirt wird auch, aber nun antichambriren die Leute, die seine Bilder haben wollen, bei ihm.

Woher das kommen mag? Die Genremalerei ist doch eigentlich aus der Mode? O ja! Und mit Recht sogar. Es gab bis zum Ende der 80er Jahre in der deutschen Kunst ja fast nichts mehr als Anekdotenbilder und grosse Ausstellungstableaux und dabei war einem grossen Theil unserer Künstler ein nicht unwesentlicher Theil der Malerei abhanden gekommen — das Malen. Die Anekdote, der Theil des Ganzen, an dem der schlimmste Schaupöbel seine Freude hatte, war alles. Grimassen und Mätzchen, Kunststückchen und fade Süsslichkeit, humorlose Humoristik und romanhafte Situationsdramatik, das Alles nahm man für Kunst. Und wenn die Kunstverständigen gegen dies den Feldzug eröffneten, so hatten sie Recht, so thaten sie was Gutes.

Aber es gibt eine Genremalerei, auf die wir Deutschen nur stolz sein dürfen, weil sie anderen Nationen so ziemlich fehlt, eine Genremalerei, die eben nur die Nation des Humors und Gemüthes haben kann, zweier Eigenschaften, für welche die romanischen Völker nicht einmal einen Namen haben. Und das ist die Domäne Eduard Grützner's, es ist auch die Domäne von Franz von Defregger, Vautier, Knaus und recht wenigen Anderen. Die sind echt.

Es ist aber höchst lehrreich zu sehen, wie diese «veraltete» künstlerische Weise ruhig ihren Weg weiter machte und gesund blieb, während über die Kunst im Allgemeinen im letzten Jahrzehnt so gewaltige Revolutionen hingingen und für jene sogar sehr nöthig waren, während die eingedorrte Technik einen wahren Sprühregen von neuen Schlagworten und Gesichtspunkten sich gefallen lassen musste. Wer solche Stürme unbeschadet aushält, der hat Recht. Und wie sehr er Recht hat, das beweist das künstlerische Schicksal derer, welche verspätet mitthun wollten mit den Jungen, die ja auch Recht hatten. Wir haben jämmerliche Geberden gesehen von älteren Künstlern, die darauf ausgehen wollten, geschwinde noch das Pleinair zu lernen und das Violettsehen. Wer nun als Kunstfreund daneben stand, der hat ihn ja auch mitgemacht, den ewigen Wechsel von Enthusiasmus und Enttäuschung, von Glauben und Zweifel.

Eduard Grützner ist eine Säule der deutschen Genremalerei und von allen Meistern dieser Zunft vielleicht der, dessen Ruhm die weiteste Verbreitung gefunden hat. Wo eine Büchse knallt, wo echte Weinkenner sich an der Rebe edlem Blut erfreuen, im traulichen Forsthaus, in hunderttausenden von Bacchustempeln des Südens und des Nordens und in ungezählten Privathäusern finden wir Reproduktionen seiner Bilder — aber auch wo Sinn herrscht für deutsche Kunst, in ungezählten privaten und öffentlichen Sammlungen finden wir seine Bilder selbst. Nur die Berliner Nationalgalerie, die durch das, was sie verpasst hat, oft fast interessanter ist, als durch das was sie besitzt, nennt keinen «Grützner» ihr eigen. Seine prächtige «Versuchung», ein Bild, in dem er sich auf die höchste Höhe seiner Kunst erhob und weit über das hinaufstieg, was sonst «Genre» heisst, war ihr angeboten und sie wies das Werk, wohl aus «religiösen Bedenken» ab. Desgleichen seine «Branntweinschenke», in welcher er den Teufel Alkohol in ähnlich gewaltiger Sprache an die Wand malt wie Zola im «L'Assomoir». Das war wohl wieder nicht hoffähig genug und die betreffende Commission, die ja Böcklin's «Kreuzabnahme», vielleicht das tiefste religiöse Bild unserer Zeit, ebenfalls ablehnte, refüsirte auch dies.

Als Künstler ist Grützner ein Münchener. Hier hat er gelernt und hier ist er d e r Eduard Grützner geworden, von dem hier die Rede ist. Geboren aber ist er am 26. Mai 1846 zu Grosskarlowitz in Schlesien (Regierungsbezirk Oppeln). Er hat die Kunst nicht von seinen Vätern geerbt. Als siebentes Kind eines nicht allzu wohlhabenden Vaters hat er wohl überhaupt nicht viel ererbt, als seine gesunde Art und seine stetige Arbeitskraft. Wie bei allen Kindern armer Landleute hiess es auch bei ihm, sich früh nützlich machen — Vieh hüten und bei der Feldarbeit helfen. Der Mann, der sich heute in seinen Mannesjahren eines der wärmsten und behaglichsten Nester der Welt geschaffen hat, ein Künstlerheim, in dem Schönheit und Gemüthlichkeit ein bewundernswerthes Ganze bilden, hat in seinen Kinderjahren das schwer hinwandelnde Hornvieh gehütet und dazumal wenig von der idyllischen Poesie seiner Hantirung verstehen wollen. Jetzt freilich schaut der Mann, der den Hafen



Ed. Grützner pinx.

Nach schwerer Sitzung



Ed. Grützner. Requiescat in pace

erreicht hat, auch auf diese Episode seines Lebens mit behaglichem Schmunzeln zurück und möchte sie kaum hergeben aus der Summe seiner Erinnerungen.

In der Einleitung zu dem im Verlage dieser Zeitschrift erschienenen Album «Meister Grützner» *) ist launig von seiner Hirtenjungenzeit erzählt:

Frühe Arbeit — Bauernarbeit! —
Hinter Pflug und Egge laufen,
Jäten, mähen, krumm sich bücken
Und das Viehzeug auf der Weide
Treiben und im Zaume halten —
Meist war das ein unerfreulich,
Grämliches Geschäft gewesen
Und durchaus nicht gleich der Schild'rung
Schwärmender Idyllendichter.
Damals musste unser Eduard
Barfuss über Stoppelfelder
Renitentes Rindvieh jagen,
Das nun einmal — Menschen treiben's
Nicht viel besser — sich in fremden
Aeckern stets am Meisten wohlfühlt.
Ganz besonders war da eine
Kuh mit scheckigt heit'rer Färbung,
Die das Grasen auf verbot'nen
Rüben- und Kartoffeläckern
Zum Prinzip erhoben hatte;
Manches guten Peitschenhiebs und
Manches wohlgezielten Steinwurfs
Brauchte es, das Vieh zu meistern!

*) «Meister Grützner», 25 Kupferätzungen nach seinen Werken; mit begleitenden Versen von Ostini. München, Franz Hanfstaengl.

Endlich fand sich Einer, der in dem aufgeweckten Knaben ein besseres Talent erkannte, als das, widerspenstige Kühe von dem Betreten unerlaubter Weidegründe abzuhalten. Und dieser Mann wurde überhaupt zum Mäcen und Retter des Knaben.

Es war der Ortspfarrer Fischer, der viel in dem Hause von des kleinen Eduards Vaters aus und ein ging, weil dieser die Stelle eines Kirchenvorstehers bekleidete. Der Pfarrer, wie gesagt, sah bald, dass der Knabe aus besserem Holze sei, als aus dem, aus welchem man Hüterbuben schnitzt und erzog ihn für's Erste einmal zum Ministranten.

Von jener Zeit an wohl datirt auch Grützner's künstlerische Vorliebe für die hohe Clerisei, d. h. seine Erkenntniss, dass diese einen gar hohen malerischen Werth besitze. Was er sonst von ihr hält, weiss ich nicht recht. Die unbändige Lebenslust aber, die aus seinen Bildern strahlt, lässt wohl vermuthen, dass sein Verhältniss zu Allem, was Kutten und Soutanen trägt, immer ein mehr platonisches gewesen ist und dass er nie mit sehr heissem Begehren nach der Tonsur und dem Klosterfrieden gestrebt hat, trotz aller Lockungen von Bruder Kellermeister und Frater Koch.

In den untersten Stufen des geistlichen Berufes machte der kleine Eduard rasche Fortschritte. Anstelliger, flinker als die Anderen und offenbar auch mit empfänglicherem Sinn für den geheimnissvollen Zauber des katholischen Kirchendienstes begabt, überflügelte er seine Amtsgenossen und brachte es bald zum Oberministranten. Drollig genug mag er ausgesehen haben unter der Last seiner Würden. Er war sehr klein und die kleinsten Ministrantenröcke waren ihm zu lang und mühsam schleppte er die schweren Messbücher am Altare hin und her.

Der Freiluftbewegung auf den stacheligen Stoppeln ward Valet gesagt und der Junge fühlte sich im Pfarrhof bald heimischer als im Vaterhaus. Die Unzahl kirchlicher Verrichtungen, die sein Dienst mit sich brachte, waren ihm bald geläufig. Es war sein Stolz, zu den hohen Kirchenfesten das Gotteshaus schmücken zu helfen und dabei wohl auch schon eigenen Geschmack bekunden zu dürfen, er diente oft halb erfroren am «heiligen Grabe», er ging Nachts mit dem Priester die schaurigernsten Gänge weit über's Land zu den Betten der Sterbenden.

Freude an der Kunst hatte er schon früher gezeigt, noch als «Hüterbub». Den alten Kreuzweg in der Kirche hatte er fein säuberlich in Wasserfarben copirt und die greise Mutter seines Pfarrherrn trug die Opuscula in ihrem Gebetbuch — immer schon ein künstlerischer Erfolg.

Lernzeit kam, immer fester verwuchs der Knabe mit dem Pfarrhaus. Der Pfarrer fing an, ihn in die Geheimnisse der Sprache Cicero's einzuweihen. Hatte Jung-Eduard am Altare nichts zu thun, so sang er mit auf dem Chor, wo auch der Pfarrer selbst mit musicirte, wenn gerade der Kaplan das Hochamt las. Fischer war ein begnadeter Musiker und namentlich leidenschaftlicher Violinspieler. Er zog die besser veranlagten Lehrer der Umgebung zusammen und an gewissen Tagen wurde im Pfarrhof fleissig Kammermusik getrieben. Auch die Liebe zur Musik blieb dauernd in Grützner's Seele zurück. Er ist selbst kein Musikus, aber in seinem Hause bekommt man so manches feine Stücklein Musik zu hören und die ersten Kräfte der bayrischen Musenstadt haben bei ihm in ungezwungenem Kreise schon gesungen und gespielt. — —



Aus Eduard Grützner's Skizzensammlung

Als Pfarrer Fischer mit seinem Vorunterricht weit genug war, setzte er es durch, dass sein Schützling an das Gymnasium nach Neisse durfte. Dass Jener einmal ein strammer Amtsbruder werde, stand wohl fest bei dem guten Mann. Als es anders kam, hat er's auch verwunden und er sah ja auch, dass das Andere gut war. Aber zunächst sandte er Jenen aufs Gymnasium Gerade hier sollte des Jünglings künstlerischer Trieb reichliche Nahrung finden und die Lust zum Zeichnen stieg in dem Masse, als das Vergnügen an den Humanioribus abnahm. Der künftige Meister kam dazu, viele Zeichnungen für den Lehrer der Naturwissenschaften zu fertigen, und diese unterstützten in jeder Weise die Neigungen Eduard Grützner's für die Kunst. Dass diese dem jungen Pennäler auch zu allerhand Allotriis dienten, ist selbstverständlich. Was jetzt die beinahe hervorstechendste Eigenschaft des fertigen Künstlers ist, das unerreichte Talent zu heiterer Charakteristik, zeigt sich damals in kecken Caricaturen der Professoren, die an Tischen und Wänden, in Heften und Büchern erschienen und die Vergeltung blieb nicht aus. Die Freude am Studium wurde immer geringer und die Herren Professoren fanden immer reichere Gelegenheit, an dem frechen Verhöhner ihrer Physiognomien wohlbegründete Rache zu nehmen.

Im Elternhause war der Knabe indessen nach und nach fast ein Fremder geworden. Die von ihm heiss geliebte Mutter starb, die Geschwister waren in die Welt verstreut, das Gut ging zurück. Wenn



Ed. Grützner. Interieur

Eduard in die Ferien ging, so brachte er diese im Pfarrhause zu; dass er es aber in Ewigkeit nicht zum Bischof und auch nicht einmal zum Kaplan bringen werde, musste der gute Pfarrer Fischer bald einsehen lernen. Mit dem Studium wollte es schliesslich auch gar nicht mehr vorwärts gehen und zuletzt wurde es denn klar, dass der ehemalige Hüterbub und Ministrant ein Maler werden müsse.

Ob es viele solche Pfarrherren gibt in deutschen Landen wie diesen, der sich, obwohl ihm ein Lieblingsprojekt in Scherben gegangen war, nun auch gleich gründlich mit dieser Wendung abfand und des Schützlings Geschick in die Hand nahm?

Der Pfarrer wendete sich an einen in München lebenden Baumeister, der ihm verwandt war, und dieser liess sich dann bereit finden, den Mammon, der zum Studium an der Akademie nöthig war, vorzuschiessen. Er legte Arbeiten des neuen Kunstjüngers in München dem Meister Piloty vor und der erklärte sich bereit, Jenen in den Schooss der Münchener Akademie aufzunehmen. Ganz goldechtes Mäcenatenthum war es freilich nicht, was den Münchener Baumeister bestimmte, den Beutel aufzuthun.

Er meinte, wenn's mit dem Malerwerden nichts würde, so würde er in dem jungen Schlesier einen gefügigen Bauzeichner erhalten und in der That hat Grützner in der ersten Zeit seiner Malerlaufbahn manche Stunde an den Zeichentischen seines Gönners gefrohndet. Auch eine Serie



Ed. Grützner pinx.

Fallstaff und sein Page

Plafondbilder hat er für ihn gemalt, Genien der Kunst oder so was. Wie dem auch sei, ein treffliches Mittel zum Zweck ist der Münchener Baumeister für den jungen Mann doch geworden durch sein Darlehen, das er, nebenbei gesagt, auf Heller und Pfennig zurückbekam, als Jener das erste verdiente Geld einstrich. Und das war bälder, als irgend einer erwarten konnte.

Also: die Reisekosten hatte Pfarrer Fischer spendirt und mit dem Rest dieser Summe, einem ganzen blanken Thaler in der Tasche, wandelte Jung-Eduard im September 1864, achtzehnjährig in München ein, um zunächst die Vorschule der Akademie unter Dyck zu besuchen, einem der trefflichsten und originellsten Zeichner, den zu jener Zeit die «Fliegenden Blätter» hatten. Eine Fügung des Schicksals mag erwähnt werden: Grützner copirte damals u. A. in der Schule Aktzeichnungen seines späteren Freundes Defregger. Dieser Besuch der Vorschule dauerte nur von Herbst bis Weihnachten, dann trat der Eleve in die Malschule von Anschütz über, einem etwas sonderbaren Heiligen, der auch gar sonderbare Heilige malte und mit der Natur auf höchst gespanntem Fusse stand. Er hatte eine conventionelle Palette für Alles. Diese war auf den Grundton Violett gestimmt und mit seinem violetten Pinsel fuhr er den Schülern sinn- und erbarmungslos in ihre fleissig gemachten Arbeiten.

Auch dieses Martyrium dauerte nicht lange und Grützner trat in die Piloty'sche Componirschule über, der so viele der glänzendsten Sterne am deutschen Kunsthimmel entstiegen sind. Seltsam genug haben den Meisten diese «Sterne» ganz anders geleuchtet, als Piloty vermeinte. Er hat eine grosse Aufgabe in unserm Kunstleben erfüllt: dem Malerischen in der Malerei wieder zum Rechte zu verhelfen; das sichert ihm unsterbliches Verdienst. Aber die Schule von Historienmalerei grossen Stils und noch grösseren Umfangs, die er zu gründen hoffte, hat er nicht gegründet. Die Kunst hat sich zum Glück eben doch noch edlere und feinere Aufgaben gesucht, als die, Tapeten zu schaffen für die Wände von Fürstenschlössern und akademischen Sammlungen.



Ed. Grützner. Studienkopf

In der Malschule war Grützner unter Andern zusammengewesen mit Leibl, mit Otto Seitz, mit A. Oberländer, der heute noch mit Recht als Grossmeister des Humors in unserer bildenden Kunst gilt, mit Rüber, aus dem später ein feinsinniger Musiker und Kapellmeister der Münchener Hofoper geworden ist, mit Gura, der heute als Zierde des gleichen Instituts, als unübertrefflicher

Hans Sachs, Barbier von Bagdad, Wotan u. s. w. wie als der erste Liedersänger seiner Zeit bekannt ist. Bei Piloty kam unser junger Künstler mit Benczur und Liezenmeyer, den Einzigen beinahe, die heute noch die Traditionen Piloty's fortführen, mit Raupp, dem Chiemseemaler, mit den beiden Lossow, die nun unter der Erde ruhen, mit dem Thiermaler Gebler, dem Landschafter Knab, mit Hans Makart, mit Alexander Wagner, Gabriel Max und Eberle zusammen. Sonderbar: lässt man die erfolgreichen Schüler Piloty's Revue passiren, so sieht man wieder so recht, wie das Wesen eines Kunstlehrers so viel mehr ausmacht als seine Leistung, wie das was er ist, so viel bestimmender für die neue Generation wird, als das was er schafft. Piloty's reines und edles Streben, der ideale Mensch Piloty, hat die Geister der Besten angezogen und festgehalten, gemodelt und zur Entwicklung gebracht. Die Irrthümer seines künstlerischen Strebens haben dabei keinen Schaden gethan.

Auch Grützner hat natürlich zunächst dem Geiste der Pilotyschule seinen Tribut zahlen, er hat seinen grossen historischen Unglücksfall wenigstens anfangen müssen. Als Vorwurf für sein «grosses Bild» ward die Scene gewählt, wie Heinrich II. von England sich 1174 am Sarkophage des ränkevollen Erzbischofs Thomas Becket geisseln lässt. Dass der Vorwurf den jungen Maler nicht sonderlich begeisterte, ist unschwer zu begreifen. War's doch vielleicht der Grundfehler der ganzen Schule, dass die Künstler ihren weit hergeholten Stoffen kühl bis ans Herz hinan gegenüberstehen mussten.

Der junge Grützner langweilte sich kräftig mit seinem gegeisselten Heinrich und als Meister Piloty eines schönen Tages zur Cur nach Karlsbad musste, malte Jener heimlich sein erstes Klosterstück: einen im kühlen Keller vom Alkohol überwältigten Klosterbruder, den seine geistlichen Obern in süssem Schlummer antreffen. Und siehe da: das Bild wurde sofort verkauft. Gleichzeitig fast entstand das bekannte kleine Bild eines zahnwehbehafteten Mönchleins, das mit dem Weinkrug zum Keller hinabsteigt, sich dort vom Mutterfasse Linderung zu zapfen. Der Münchener Kunstverein hat das Bild für seine Verloosung um 250 Gulden erworben und der Gewinner hat es bald darauf um mehr als das Dreifache weiter verkauft.

So fand Piloty bei seiner Rückkehr den hoffnungsvollen Schüler bereit, sich von der Historia abzuwenden. Dass da nichts mehr zu machen war, sah er freilich ein, denn die verpönten Genrebilder waren zu gut. Und der Meister entliess den Schüler schliesslich mit der Weisung:

«Mal' Du in Gottesnamen Deine Pfäfflein weiter!»

Im Wintersemester 1869—70 verliess Grützner die Akademie und seine künstlerische Existenz war nun auch gesichert. Seine Bilder fanden rasch Käufer, die Zeit der Sorgen war vorbei und ein frisches fröhliches Schaffen im Sonnenschein des Erfolges ging los.

Pfarrer Fischer hat die Kunde noch erlebt, dass sein Schützling ein grosser Maler geworden sei — gesehen hat er kein Bild von der Hand seines ehemaligen Ministranten. Aber dieser hat in seinem Herzen dem Wackeren ein unauslöschliches Gedächtniss bewahrt und über seinem Bette hängt, in Kreide gezeichnet, das Bildniss des trefflichen Pfarrherrn: ein kluger, freundlicher Kopf mit angenehmen Zügen. Es ist ein alter Plan Grützner's, den Mann doch noch einmal im Bilde darzustellen, wie er fiedelnd in seiner Stube auf- und niedergeht.

Grützner malte übrigens nach seiner Lossprechung von der Akademie nicht blos seine «Pfäfflein weiter». Schon auf der Schule war Shakespeare seine stille Liebe gewesen und die prächtigen, lebensvollen Gestalten aus dessen Dichtungen beschäftigten nun auch den jungen Künstler. Ein günstiger Zufall verschaffte ihm den Auftrag eines Engländers, einige Szenen aus Shakespeare's «Heinrich IV.» im Bilde festzuhalten. So malte er Falstaff in der Kneipe der Frau Hurtig, eine köstliche Rekrutenmusterung und andere Szenen, aus den «Lustigen Weibern» u. s. w. Namentlich aber blieb es das Drama «Heinrich IV.», das den Künstler besonders fesselte. Er hat einen geradezu klassischen Falstafftypus geschaffen und liebt es immer noch, den dicken Sünder in den verschiedensten Lebenslagen, beim Sekt und beim Dortchen Lackenreisser und in anderen Augenblicken, zu malen. Er macht uns dabei den lüderlichen Ritter durch einen Zug fröhlicher Bonhomie sympathischer, als er am Schlusse des Dramas vom jungen Könige gezeichnet wird und lässt uns schier hoffen, dass in günstiger Stunde Heinrich V. den Ritter doch wohl wieder in Güte aufnehmen und mit einem feuchten Hofamt, vermuthlich dem eines Oberstkellermeisters, begnaden werde.

Auch sonst hat sich Grützner durchaus nicht etwa der ausschliesslichen Spezialität des Pfaffenmalens ergeben, im Gegentheil: seinem Pinsel gehört so ziemlich Alles, was ihm Gelegenheit gibt, seine unerreichte Kunst zu kräftiger Charakterisirung und seine Virtuosität in der Ausführung malerischer Interieurs und Stillleben zu üben. Kneipenszenen aller Art, Schauspieler, Jägersleute, Wildschützen — Alles hat er verewigt, was eine scharfe Physiognomie und darin einen heiligen Funken von Humor hat. Jede Figur, die er malt, ist ein Mensch für sich, die seicht erfassten verallgemeinerten Typen, mit denen sich so viele Genremaler begnügen, findet man auf seinen Bildern nie. Und das ist ein grosser Theil vom Geheimnisse seiner Beliebtheit. Der Besitz dieser beseelten Menschenschilderungen ermüdet



Ed. Grützner. Interieur

nicht. Wer «einen Grützner» hat, kann ihn immer sehen und wird daran so wenig müde, wie am Gesicht eines alten lieben Bekannten.

Unser Meister hätte sich längst schon sein Stoffgebiet auch noch nach anderen Richtungen des menschlichen Lebens erweitert, wenn er sich aber in der Hauptsache doch in einem engeren Kreise bewegen muss, so hat das liebe Publikum und der Kunsthandel die Schuld. Das ist nun mal nicht anders: statt dass ein Bilderkäufer froh wäre, von seinem Lieblingsmeister ein Werk zu besitzen, das gewiss kein Anderer neben ihm hat, bestellt er sich sicher ein Sujet, das der Künstler schon ein paarmal gemalt, woran er sich unter Umständen schon ganz müde gearbeitet hat. Will er einen Grützner haben, so muss es ganz gewiss ein Klosterbruder sein, der sein Weinglas im Licht karfunkeln lässt, will er einen Gabriel Max, so verlangt er eine blasse Dame, die ein paar grosse Räthselaugen irgend wohin ins Unbestimmte, muthmasslich in's Geisterreich richtet. Hat Einer einmal einen Sonnenuntergang über einem Dorfweiher gemalt, rechts eine alte Hütte, links ein Schweinestall, und hat er damit Erfolg errungen, so muss er für's liebe Publikum sein Leben lang Sonnenuntergänge über Dorfweihern, Hütten und Schweineställen malen, mit möglichst geringen Variationen noch dazu. Böcklin hat seine «Todteninsel» drei oder vier Mal malen müssen, seine «Villa am Meer» noch öfter, seinen Prometheus zweimal u. s. w. Ein Glück, wenn Einer so viel aus sich zu geben hat, dass er dabei nicht monoton wird. Grützner gehört zu diesen Glücklichen; ihm hat die kindliche Begeisterung der Menge, die immer das einmal Dagewesene und einmal Gelungene wieder verlangt, weiter nicht geschadet und er hat die Gabe, das Alte doch immer wieder mit anderen Worten zu sagen.

Er hat freilich, wie oben ausgeführt, auch selbst eine grosse Vorliebe für das klösterliche Leben — so weit es als Gegenstand seiner Malerei oder etwa als Gelegenheit zu einem scharfen Trunk im Klosterkeller oder Bräustübel in Betracht kommt. Den Maler ziehen da allerlei Dinge an: die durchweg malerischen Kutten der Mönche, ihre charakteristischen Köpfe, die pittoresken Innenräume der Klöster, die meist aus alter Zeit stammen und reich an malerischen Stillleben-Details sind u. s. w. Das Leben der Mönche, den Augen der gewöhnlichen Sterblichen in der Hauptsache entrückt, bietet ferner eine Fülle fesselnder Sujets. Grützner zeigt sie uns beim Beten, beim Studiren, beim Musiziren, bei allen erdenklichen häuslichen Verrichtungen, beim Brauen und Keltern und jeder Hantirung, die mit der Erzeugung von Wein, Bier und selbst Liqueur zusammenhängt und — ganz besonders gerne beim Trinken. An allen feuchtfrohen Stätten hat der Künstler von jeher ganz besonders gerne seine Staffelei aufgeschlagen und von der milden Heiterkeit eines rheinweinkostenden Kirchenfürsten im Purpurtalar bis zur stumpfen Verthiertheit des Schnapsbruders in der Winkelschänke hat er wohl alle menschlichen Zustände, die der Verkehr mit dem Becher mit sich bringt, in Bildern festgehalten.

Er, dem selber weise Mässigung als Grundbedingung für wahren und menschenwürdigen Genuss gilt, schildert die Trinker und Zecher aller Art mit so erlesener Meisterschaft, dass man ihn den Scheffel unter den Malern nennen könnte. Er hat selbst eine stille Andacht für jeden guten Tropfen und weiss sie auch in die Mienen seiner Mönchlein auf der Leinwand zu legen. Im wilden Uebermass malt er seine geistlichen und weltlichen Zecher selten, lieber im behaglich prüfenden Geniessen, in der Freude an Gottes Gabe — stamme sie nun vom Hopfen oder vom Rebstock her.



Ed. Grützner. Interieur

Eduard Grützner hat in seinen zahlreichen Klosterbildern auch niemals den Clericis irgend was wirklich Böses nachgesagt, er ging nie weiter, als bis zu einem Scherz, den jeder vernünftige Pater und Frater mit Schmunzeln über sich ergehen liess. Und in fleissigem Verkehr mit Klosterherren aller Art hatte er Gelegenheit genug, sich Auskunft zu erholen, wie viel jene vertragen könnten in dieser Beziehung. Längst war er durch seine Klosterbilder beliebt und bekannt, als er immer noch in den Klöstern aus- und einging, als guter Freund dort galt, manchen guten Schluck dort mit den Gottesmännern that und manches schöne Stück von alter Arbeit für seine Sammlung nach Hause trug. Erst die letzten Jahre haben auch darin Aenderung gebracht. Der alte Schlag von wackeren Geistlichen, welche die Welt und einen Spass verstanden, hat anderen Typen vielfach weichen müssen, und das zelotische Kaplänchen, das in der Ordnung der Dinge gleich nach dem lieben Herrgott zu kommen vermeint und die leiseste Berührung seiner Person für ein Sakrileg hält, ist eine häufige Erscheinung geworden. Aber keine für Meister Eduards Pinsel.

Darum kommt jetzt der Künstler selten mehr über Klosterschwellen und er kann es auch verschmerzen. Selbst wenn er ein sehr grosses Bedürfniss nach dem Verkehr mit den Gesalbten des Herrn empfindet, hat er nichts zu entbehren, denn mancher treffliche Pfarrherr oder Prediger kommt

in sein Haus und trinkt mit ihm an gastlichen Abenden. Früher aber ging Grützner, wie gesagt, in bayerischen und tyroler Klöstern als stets gerngesehener Gast aus und ein und er hat eine Fülle von Material für seine Bilder daraus aufgesammelt. Pforten, die Allen verschlossen waren, thaten sich ihm auf und eine seiner merkwürdigsten Erinnerungen mag es sein, dass er es einmal durchsetzte, in einem durch strenge Clausur bekannten tyroler Frauenkloster mit der Frau Oberin Kaffee zu trinken; freilich nahm sein Töchterlein mit an der Invasion theil. Den Maler allein hätten sie doch nicht eingelassen.

In die Männerklöster kam man schon leichter und da war der Bruder Braumeister ein ebenso angenehmer als zweckdienlicher Vermittler. Durch seine Stellung kommt ein solcher ja ohnehin mehr mit den Weltkindern in Berührung und im Kloster spielt er eine Hauptrolle, wenn er auch kein hoher geistlicher Würdenträger ist. Sie hatten einmal einem ruhmvoll bekannten Braumeister eines bayerischen Klosters wegen irgend eines Excesses in Baccho eine Strafe diktirt. Kamen aber schön an bei ihm! Er erklärte, falls ihm nicht schleunigst Indemnität zu theil würde, werde er dem Kloster den Rücken kehren; er wisse Leute in München, die sich die Finger ableckten nach einem solchen Mann. Um Gottes Willen, riefen sie, nur das nicht! Und von einer Strafe war nicht mehr die Rede. Wenn sich's um einen so feinen Haustrunk handelt, schweigt auch die strengste klösterliche Zucht.

Mit Frater Jakobus, dem Braumeister des Benediktinerklosters auf dem ebenso bierberühmten als heiligen Berg Andechs am Ammersee, verband Grützner wirkliche Freundschaft und sie standen auf Du und Du. Da mag dieser manchen tieferen Blick in's Klosterleben gethan haben. Wenn der Maler das fast «historisch» zu nennende Bräustübchen betrat, so holte Jakobus nicht selten statt der «frischen Mass», die man ohnehin an dieser geweihten Stätte bekam, — den Obolus dafür legten die Gäste stillschweigend unter's «Bierfilzl» — eine allerfrischeste Mass vom Mutterfass. Das ist eine Ehre, die einem nicht so leicht zu theil wird in einer Brauerei. Nur ein Versprechen nahm der fromme Mann seinem weltlichen Freunde ab: dass dieser ihn nie auf einem Bilde verewigen solle. Grützner hat den Schwur gehalten und es mag ihm hart angekommen sein: einen echteren und liebenswürdigeren Charakterkopf für eine feuchtfrohe Klosterscene hat er nicht leicht wieder finden können.

Auch mit anderen Klosterbrauherren stand er auf gutem Fusse. Zum Beispiel damals, als der Vatikan den Franziskanern noch nicht mit schnödem Verbot das Bierbrauen abgewöhnt hatte, mit dem Bruder Benedikt des Münchener Franziskanerklosters. Der Trank, den Benediktus braute, erfreute sich des vornehmsten Rufes in den bierkundigen Kreisen Münchens und eine kleine Schaar von auserwählten Bewohnern dieser Stadt durfte ziemlich regelmässig dort aus- und eingehen, Offiziere und Gelehrte, Künstler und Beamte und Bürger aller Klassen des Census. Wenn aber das Aveläuten anhub, dann mussten sich die, welche dort Labe fanden, auch zu einem Gebet entschliessen. Dass unser Künstler seine Andacht nur mit Händefalten markirte und nicht laut mitthat in dem sonoren Chor der Beter und Zecher, hat ihm der Frater Benedikt nie recht verzeihen können. «Das Aveläuten im Klosterbräustübchen» hat Grützner übrigens den Stoff zu einem seiner besten Bilder gegeben (gemalt 1875).

Nicht nur für künstlerische Vorwürfe zu den mannigfaltigsten Bildern wurden die Klöster für Grützner übrigens eine Fundgrube, auch noch, wie erwähnt, für was Anderes: für seine Alterthümersammlung. Gleich nachdem er seine ersten Bilder gut verkauft hatte, fing der junge Maler zu sammeln an — und heute pflegt er noch immer zu erwerben, was er an schönen Stücken bekommen kann. Sein Haus, das hoch überm Isarufer zwischen hohen Bäumen herausblickt, heimisch und abgeschlossen und allem Wagengerassel und Werktagsgetriebe so entrückt ist, dass hier zu jeder Stunde das Rauschen des grünen Bergstroms den Grossstadtlärm übertönt, dies Haus ist von oben bis unten ein Museum. Aber keines von denen, die vollgestopft mit kunterbuntem Zeug kaum Raum lassen, dass sich Eins dazwischen bewege; es ist behaglich in allen Winkeln, jedes der schön geschnitzten und eingelegten Möbelstücke dient noch zum gleichen Gebrauch, wie einst. Und darin ist Grützner's Haus, ganz abgesehen von den Seltenheiten, die es namentlich in gothischen Stücken enthält, — ein Unikum. Von den Betten und Schränken an bis herunter zu den kleinsten Gebrauchsgegenständen, zum Salzfass und zu den Leuchtern, ist Alles alt. Aber nichts wurmstichig, verbuckelt und verbeult etwa, Alles gut und kräftig und noch solid genug, ein paar weitere Jahrhunderte zu dienen.



Aus Eduard Grützner's Skizzenbuch

Viele von diesen schönen Dingen stammen aus Klöstern. Sie sind nicht etwa von ihres Werthes unkundigen Leuten verschleudert worden, sondern vollwerthig bezahlt — meist auf dem Wege des Tauschhandels. Das Glück des Sammlers bestand nur darin, dass er hier Sachen fand, die sonst überhaupt nicht mehr zu bekommen sind. Er gab den Mönchen dafür Gebrauchsdinge, deren sie bedurften, Wäsche oder gottesdienstliches Geräth u. s. w. Ein eigenes Glück, das scheinbar Unmögliche zu erreichen und die richtige Sammlerzähigkeit besitzt Grützner freilich auch. Einem Andern

wäre es wohl nicht gelungen, aus einer alten Kirche in — in Dingsda — ein paar prächtige alte Glasmalereien, Wappen eines berühmten deutschen Geschlechts zu erwerben. Ihm gelang es doch; im Jubel über seinen Fang und aus Angst, die schönen Stücke fremden Händen anzuvertrauen, hat er sie, so schwer sie waren, höchsteigenhändig ein paar Stunden weit nach Hause getragen. Jetzt blinkt und funkelt im behaglichsten Winkel seines Münchener Heims die Sonne durch die bunten Gläser. Die Grützner'sche Sammlung ist umfangreich genug, dass sie auch die prächtige Villa von oben bis



Ed. Grützner. Interieur

unten füllt, die sich der Meister in Tirol erbaut hat. Wer seine Gastfreundschaft da geniesst, kann in den Fremdenzimmern seine Sachen in prächtige Rococokommoden stecken oder in stattliche Renaissanceschränke hängen, kann eine feinfarbige alte Seidendecke von seinem Bett ziehen oder den Blick an altem Ziergeräth ergötzen, das an Wänden und auf Tischen prangt. Nicht blos altes Geräth allein, auch manches gute alte und neue Bild ist des Künstlers Eigen und er hat auch da sein Geschick im Erreichen des Unmöglichen gezeigt, z. B. von seiner letzten Reise nach Italien aus einer bekannten Galerie einen wundervollen Madonnenkopf von Salvi nach Hause gebracht. Von Neueren hat er



Ed. Grützner pinx.

Eritis sicut Deus



Ed. Grützner pinx.

Kein Tröpferl mehr!



Ed. Grützner. Studie

u. A. süperbe Spitzweg's und er hat den tiefinnigen, aber etwas weltfremden Meister nicht übel über's Ohr gehauen, als er die Bilder von ihm kaufte. Nämlich: damit der übermässig bescheidene Spitzweg ihm nicht einen gar zu kleinen Preis für die Bilder mache, hat er ihm vorgemacht, sie gehörten für irgend einen reichen Engländer oder sonst Einem, dem das Bezahlen nicht weh thäte. Spitzweg ist nicht wenig erschrocken, als er die seiner Ansicht nach viel zu hoch bezahlten Bilder in der Stube des Freundes hängen sah.

An den Erwerb gar manchen Stückes der Grützner'schen Sammlung knüpft sich so eine Erinnerung, die den Meister lächeln machen mag, wenn er das Kunstwerk oder Geräth ansieht. Hier ist ein prächtiges gothisches Dreiflügelbild, gemalt und geschnitzt, das er einst missachtet auf dem Dachboden eines Klosters gefunden; dort gegenüber steht altes eichenes Chorgestühl von der schlichten, kernigen Gothik, wie sie die Münchener Liebfrauenkirche aufweist — und richtig: die Stühle stammen auch daher. Fromme und verständige Hände haben diese schmucklosen Geräthe aus dem Dom entfernt und heute funkelt und gleisst dort aus allen Ecken der bunt und «geschmackvolle» Prunk, den die Anstalten für kirchliche Kunst liefern. Heute stehen die alten Chorstühle im «Kirchenzimmer» des Grütznerhauses, neben etlichen Prachtstücken von Möbeln mit gothischem Masswerk in Flachschnitzerei; z. B. ist da ein wunderschöner Katheder mit Baldachin, Arbeit aus bester Zeit und eine hohe gothische Schiebladenkommode, gefüllt mit köstlichen alten Stoffen — Stücke, die wohl Unika heissen dürfen.

Ein anderer Raum neben dem «Atelier» ist als Bibliothek eingerichtet — des Doktor Faustus Zelle mag nicht viel anders ausgesehen haben. Von allen Wänden, aus allen Winkeln grüssen alte und eigenartige Dinge in diesem Hause, jeder Blick trifft auf etwas Schönes und das charakterisirt so recht des Künstlers innerstes Wesen. Sein Heim wie sein ganzes Leben hat er sich so einzurichten verstanden, dass ihm das widerwärtig Alltägliche, das Banale und Nüchterne so weit wie möglich entrückt ist. Mit solchen Absichten muss einer entweder ein Einsiedler werden oder ein Lebenskünstler von allerfeinster Art. Und ich meine, den Letzteren haben wir in Grützner neben dem Maler noch ganz besonders zu bewundern; dies ist das Element, das ihn jung erhält, auch in seiner Kunst. Beatus ille, der's fertig kriegt, sein Haus so zu bestellen, dass er mit seiner Thür das ganze dumpfe und öde Geräusch des Werktags, all den Wirrwarr, den die Jagd nach dem Erwerb mit sich bringt, von sich abschliessen kann, der so weit vom Ufer gebaut hat, dass die trüben Wogen weltstädtischen Lebens nicht an seine Schwelle spülen und der doch geniesst, was es an Schönem in Heiterkeit zu geniessen gibt. Das ist unserem Meister gelungen. Ihm ist all' das Garstige fremd geblieben, das der wilde Concurrenzkampf im heutigen Künstlerleben sonst zu Tage fördert. Dieses Geschrei von Cliquen, dieses Intriguiren und Miniren, das die fröhliche Kunst, die ein Paradies des Wohlwollens sein sollte, zum Tummelplatz der wüstesten Leidenschaften macht. Was ficht's ihn an? Die Zeit, die sie zu ihren Intriguen verbrauchen, verwendet er zum Schaffen und während die Anderen in hitzigen Debatten und Sitzungen sich die Köpfe erwärmen, erörtert er vielleicht in seinem kühlen Kneipstübchen mit etlichen guten Freunden, ob der weisse Terlaner in seinem Keller oder der rothe Kalterer Seewein eines braven Mannes Vertrauen mehr verdiene. Und diese Ruhe, die er um sich schuf, hat ihm die Möglichkeit gegeben, seine Arbeit zu treiben, dass sie ihm nie zur Last werden kann. Er schafft viel, aber in kurzen Stunden und es bleibt ihm Zeit genug, zu leben. Während der regelmässig eingehaltenen Arbeitsstunden gelangt kein Störer in Grützner's Atelier. Und im Uebrigen ist sein Haus das gastlichste, das es gibt.

Selbst das, was jedem Künstler zu Zeiten die Harmonie seines Lebens ein wenig stört, berührt Grützner weniger als irgend einen Andern: der Erwerb. Die Kunsthändler bewerben sich um seine Bilder schon, wenn sie kaum untermalt sind. Die einzige Unannehmlichkeit, welche die Käufer ihm bringen, ist die, dass sie mehr von ihm haben wollen, als er malen kann. Oder malen mag. Denn über die gewohnten Arbeitsstunden, die ihm das Schaffen als Freude und nicht als Zwang empfinden lassen, geht der Künstler nicht hinaus um schnöden Mammons Willen. Raubbau treibt er nicht an seiner Kunst. Auch seine behagliche Sommerruhe mag er sich nicht verkürzen lassen. Nur hin und wieder nimmt er dort den Pinsel in die Hand oder zeichnet mit flüchtigem Stift einige besonders charakteristische Köpfe aus jener Landschaft in's Skizzenbuch.

Zu den bezeichnendsten Aeusserungen von Eduard Grützner's Schönheitsbedürfniss und Lebensfreudigkeit zugleich gehört auch die intime Fühlung, in der er seit jeher mit dem Theater und seinen Künstlern steht und seine tiefgehende Kenntniss grosser Werke dramatischer Dichter. Eine Reihe von den bedeutendsten Werken des Künstlers dankt diesen Neigungen ihr Entstehen: so hat er aus Goethe's «Faust» die Scene in Auerbach's Keller gemalt und den Meister Mephistopheles allein in

verschiedenen Variationen; in diesen Kreis gehört auch die Darstellung einer Scene hinter den Coulissen, wo Mephisto mit einer Tänzerin schäkert. Im letzten Jahre entstand die Schülerscene im «Faust», welche der Leser auch in diesem Hefte abgebildet findet — die Herren Theatermaler mögen sich diese malerische Studirstube einmal ansehen. Der zahlreichen Falstaffbilder, von denen ebenfalls eines hier zu finden ist, haben wir schon Erwähnung gethan. Der feiste Sir John ist eine Lieblingsfigur Grützner's geworden. Um die Mitte der siebziger Jahre entstanden die berühmten grossen Falstaff-Cartons, die sich im Besitze des Museums zu Breslau befinden — sieben Stück. Auch eine grosse englische Prachtausgabe von Shakespeare's «Heinrich IV.» hat Grützner mit zahlreichen Zeichnungen geschmückt; in seinem Atelier hängt ein schönes Silberrelief mit Shakespeare's Kopf — eine Ehrengabe seiner Bewunderer in England.



Ed. Grützner. Interieur

Dem Theaterleben im Allgemeinen ist eines der prächtigsten Bilder unseres Meisters gewidmet, das sich heute in der Mannheimer Gemäldesammlung befindet: «Schauspieler vor der Vorstellung». In wundervoller Charakteristik schildert er uns hier eine Truppe reisender Comödianten, die sich für eine Vorstellung «Heinrich IV.» zurecht macht. Die Porträts von Haase, Rüthling, Kindermann u. A. sind in dem Bilde zu finden, das so viel interessante Charakterköpfe aufweist, als es Personen enthält. Auch das humorvolle «Bauerntheater» sei hier eingereiht. Es schildert eine ähnliche Scene wie das vorige Bild, aber es sind derbe Söhne und Töchter der bayerischen Berge, die's hier «dilettirt, den Vorhang aufzuziehen».

Die Klosterbilder Grützner's und die andern, die sich auf die weltliche Clerisei und Aehnliches beziehen, sind so zahlreich, dass nicht einmal eine einigermassen vollständige Liste hier aufzuzählen ist. Der «Klosterbrauerei» wurde schon Erwähnung gethan, ebenso des ersten Mönchsbildes von

Eduard Grützner, das in verschiedenen Variationen gemalt wurde. Eine ganze Serie von Bildern behandelt — nicht das wilde Zechen, sondern die milde Freude an Gottes Gabe. Von diesen «Weinproben» sei namentlich derer Erwähnung gethan, die den Titel «Goldklar!» führt und zweimal gemalt ist. «Bei Hochwürden zu Tisch» zeigt uns die behäbige Sonntagstafel eines Weltgeistlichen. «Nach schwerer Sitzung» und «Angeheitert» schildert weinselige Weltkinder, die trunkfesteren Mönchen gegenüber den Geistern des Weines schmählich unterlegen sind. Eine Anzahl von Bildern stellt schlechthin zechende Mönche in allen Kuttenfarben dar, ohne weitere Pointe; immer aber sind sie so harmlos liebenswürdig erfasst, dass wohl nur ein sehr Unverständiger darüber beleidigt sein könnte.

Aus einer der hier nachgebildeten Studien Grützner's mag der Leser der «Kunst unserer Zeit» ersehen, wie pittoresk eine Klosterbibliothek in Wahrheit aussieht. Natürlich hat Jener denn auch gar manche Szene in dieses malerische Milieu verlegt: «In der Klosterbibliothek», «Ein pikanter Klassiker» u. s. w. Allerhand studirende Klosterherren in schönen anheimelnden Stuben kommen dazu. Die foliantenüberladenen Tische, das alte Getäfer und Geräth hat Grützner immer mit ganz besonderer Liebe ausgeführt, wie denn überhaupt das Malen von Stillleben, von Stoffen in grossem und kleinem Format von ihm mit ganz besonderer Meisterschaft geübt wird. Zu den Klosterbildern gehören noch: «Sepp's Schnaderhüpfln» «Klosterschäfflerei», «Der Klosterhecht» und ein anderes grosses Bild aus der Klosterküche, «Fasttag», oder ähnlich genannt, «Rasiertag im Kloster», «Kneipcollegium», «Klosterkegelbahn» und «Keinen Tropfen mehr», zwei Bilder mit zahlreichen Porträts bekannter Münchener Persönlichkeiten, «Einst» und «Jetzt», zwei prächtige Pendants, von denen eins einen kunstübenden Mönch früherer Zeit darstellt, das zweite aber einen anderen Klosterbruder, der mit dem Tüncherpinsel ein altes Freskobild zerstört. Es liegt ein gewisser grimmiger Humor in dem zweiten Bilde, indem der Künstler seinem gerechten Zorn darüber Luft macht, dass oft gerade in Klöstern die köstlichsten Werke alter Kunst durch rohen Unverstand zu Grunde gerichtet wurden. «Zu Ehren seiner Eminenz» zeigt musicirende Mönche u. s. w. u. s. f. Die Darstellungen einzelner Brüder, welche mit Wein oder Bier, mit Beten oder Lesen, mit stiller Beschaulichkeit oder irgend einer Hantirung, z. B. Flickschneidern, beschäftigt sind, weiss Grützner wohl selbst nicht mehr zu zählen. Feuchtfröhlich sind die Meisten, doch gleicht Keines ganz dem Andern; selbst dann wiederholt sich der Künstler nicht «wörtlich», wenn er im Auftrage eines Liebhabers ein Bild zum zweiten Male zu malen hatte. So sind auch die zwei Varianten der «Versuchung des heiligen Antonius» in allen Einzelheiten verschieden. Die Neuere (1895) davon ist hier abgebildet, die Andere, welche den Asketen als Greis und nicht wie hier als jüngeren Mann zeigt, ist 1887 entstanden und ist im Besitze des Grossherzogs von Sachsen-Altenburg. Der Künstler selbst sagt, dass ihm dieses Bildes Vollendung die grösste innere Befriedigung in seinem ganzen Schaffen gewährte. Zur Zeit, da diese Zeilen in die Presse gehen, steht auf Grützner's Staffelei wieder ein grosses Mönchsbild, das ein Concert in einem Bibliotheksaal darstellen wird.

Zu den «frommen» wenn auch nicht klösterlichen Bildern des Meisters gehört Eines, das zugleich seinen allervollendetsten Werken beizählt: das Bild der heiligen Nothburga, für ein Bildstöckel in Tirol gemalt. Grützner's Villa in Rothholz über dem Innufer bei Jenbach steht am Fusse des

tannenumrauschten Berges, der die Rottenburg trägt. Und in dieser Burg soll die Heilige als Magd gehaust und sämmtliche Unbilden, welche die Dienstbarkeit unter einem richtigen Hausdrachen mit sich bringt, mit Engelsgeduld ertragen haben. Die Burg, die heute dem Bischof von Brixen gehört, hat Grützner gepachtet; sie enthält noch einige primitive aber schattige Gemächer, in denen sich ein frisches Glas rothen Tirolers nicht übel trinkt. Am Fusse des Burgberges nun hat der Maler vor etlichen Jahren den Rothholzern ein Bildstöckel mit dem Bilde der in Tirol sehr populären Heiligen errichtet, wie sich sobald nicht wieder Eines finden wird, ein Kunstwerk, das in seiner Intimität und Lieblichkeit an Holbein gemahnt und zudem einen prächtigen Volkstypus verkörpert. Die Frauensleute, die mit allerhand Anliegen zu der kleinen Kapelle auf der Rottenburg wallfahrten, knieen gerne zuvor im Gebet vor dem anmuthigen Bilde der heiligen Magd; wenn das einmal ein wenig die Patina des Alters hat, wer weiss, ob es nicht noch Wunder thut. Der Boden in Tirol ist solchen geheimnissvollen Dingen ja recht günstig und Nothburga selbst hat Wunder genug gethan. So warf sie, als das Aveläuten sie bei der Arbeit überraschte, die Sichel in die Luft und die blieb da hangen, und auch das Rosenwunder der heiligen Elisabeth soll sie mit geringer Variation copirt haben.



Ed. Grützner. Studie

Wird im Vorigen von einer Verwandtschaft mit Holbein gesprochen, so sei erwähnt, dass noch ein paar kleine Arbeiten des Künstlers, für den im Uebrigen die alten Meister zum Anschauen und nicht zum Nachmachen da sind, auf solchen Ehrentitel Anspruch haben, wie die Bildnisse seiner Gattin und seiner Tochter, sprechend ähnlich und wunderbar beseelt.

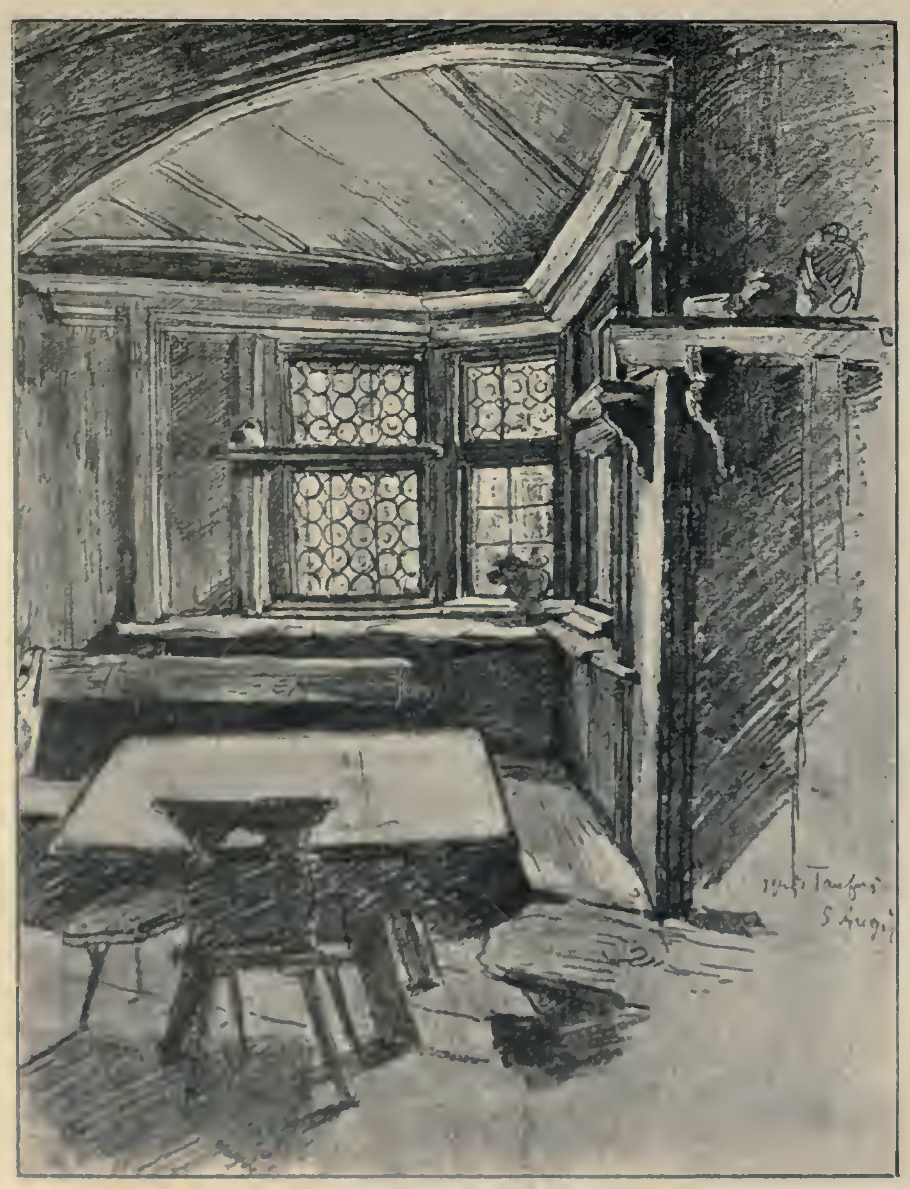
So wenig als die Klosterbilder lassen sich die ausschliesslich «weltlichen» Werke unseres Meisters mit nur annähernder Vollständigkeit hier aufzählen. Da ist der humorvolle «Sonntagsjäger», «Einfädeln», «Auf der Pürsch», «Schwere Wahl», «Wilderer» und zahlreiche andere Weidmannsbilder,

da sind die köstlichen Typen der «Drei Münchener», «Sepp's Schnadahüpfln», das dreitheilige «Bier, Wein, Schnaps» (den Wein repräsentiren allerdings wieder zechende Klosterherren), da ist die, wie erwähnt, mit vollendeter Realistik gemalte «Branntweinschenke» mit den erschreckend wahren Typen verkommener Alkoholiker, da sind verschiedentliche vergnügte Landsknechte u. s. w. u. s. w. Gar oft hat der Künstler auch Laienvolk und Cleriker durcheinander gemengt, wie in seinem «Falstaff im Kloster», «In der Klemme» etc.

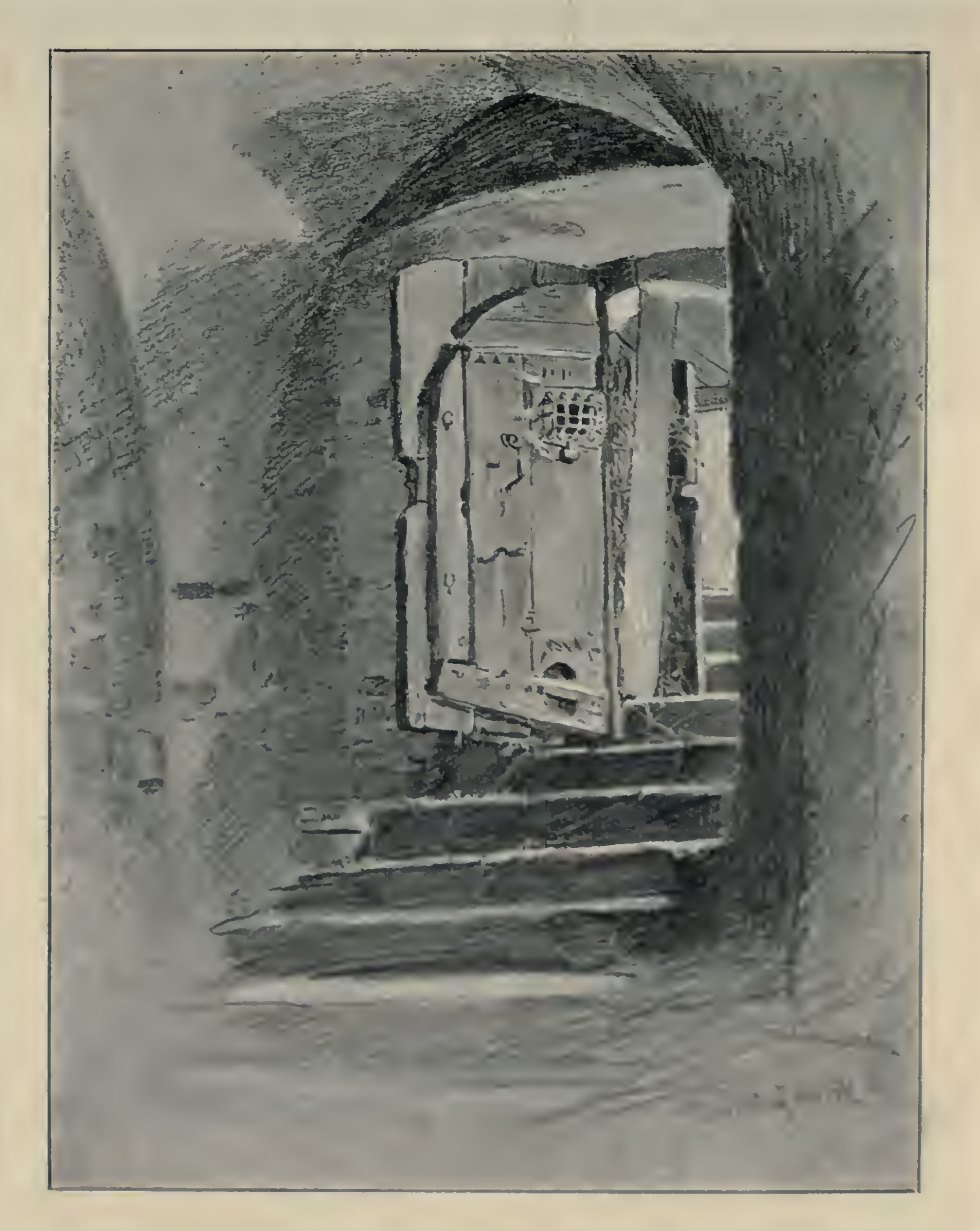
Verhältnissmässig selten ist auf Grützner's Bildern das Weib zu finden. Das mag ja zunächst an seinen Stoffen liegen; sicher ist die Ursache aber auch darin zu suchen, dass er nichts Anderes als lebendige Menschen malen mag, keine conventionellen Typen, wie sie ungezählte Genremaler, wenn sie vom Kapitel «Weib» erzählen, uns in zuckersüsser «Allerliebstheit» vorführen. Solche Dämchen passen nicht zu Grützner's Art und die Art, die er gerne malen mag, passt vielfach nicht zu seinen Bildern. Wer aber zweifelt, ob Grützner Frauen malen kann, betrachte einmal seine «Versuchung», seine Darstellung des Dortchen und anderer Shakespearegestalten, die kernfrische, gesunde Charakteristik seiner Bauernmädchen, Kellnerinnen u. s. f. Auch ein grösseres Bild aus einem Frauenkloster, Nonnen, die einen Altar für den Festtag schmücken, haben wir von Grützner's Hand zu sehen bekommen, aber es hatte nicht das volle, kräftige Leben seiner Mönchsbilder. Und ganz natürlich: es ist ein Ding der Unmöglichkeit, eine grössere Anzahl von Frauentypen im Nonnenkleid, das ja allen individuellen Charakter unterdrückt, in so scharfer Charakteristik auseinander zu halten, wie eine gleiche Zahl unterschiedlicher Männerfiguren. Man müsste die Charakteristik bis an die Grenze der Caricatur treiben, die man beim Zeichnen männlicher Köpfe auch ruhig einmal streifen mag. Die Frau verträgt dergleichen nicht. Ihr Reiz ist Heiterkeit, nicht derber Humor, sie ist schön, wenn sie lächelt, nicht wenn sie lacht.

Grützner's Modelle? Auch von denen liesse sich mancherlei erzählen. Seine Bekannten hat er, soweit sie irgend malerisch verwerthbar waren, vielfach in Bildern verewigt, waren es nun Künstler oder Generäle, Schauspieler, Sänger, Architekten, Kaufleute, oder sonst was. Neben den Berufsmodellen holte er sich manchen drolligen Typus frisch weg von der Strasse, von der Schenke und so manche Urmünchener-Figur hat ihn mit grossem Stolze wiederholt gesessen, ob er gleich nicht im Rufe steht, zu «schmeicheln». Seine Jägerfiguren, Leute mit sonnenbraunen Gesichtern, mit Falkenaugen und schnittigen, markanten Zügen, nimmt er sich in Rothholz direkt aus dem Wald und an Regentagen, wo draussen nicht gut sein ist, sitzt dann der halbwilde Holzknecht oder Waldhüter in des Malers kleinem Sommeratelier und wundert sich, was dieser wohl Schönes an ihm, dem alten verwetterten Loder finden mag.

Sonst malt Eduard Grützner, wie gesagt, den Sommer über wenig. Lieber geniesst er in behaglicher, freilich nur äusserlicher Müssigkeit die erquickende Stille der Landschaft und saugt die wundervollen Schönheiten der Landnatur in sich auf. Sein Park, in dem jeder Strauch und Baum zu sehen ist, der in der Heimath gedeiht, gibt ihm leichte und schwere Arbeit in Fülle. Jeden Stamm, der dort steht, bis auf ein paar riesige alte Fichten, hat er selbst gepflanzt. Jeder wuchernden Hecke schreibt seine Hand die richtige Form vor. Aus einer wüsten Grashalde hat er so ein Landschafts-



Ed. Grützner. Studie



Ed. Grützner. Studie

paradies geschaffen, in dem man auf jeden Schritt neuen, abwechslungsreichen Bildern, neuen Annehmlichkeiten und Reizen begegnet. Das geräumige Haus umgibt zu allen Jahreszeiten der üppigste Blumenflor. Gaisblatt und Kletterrosen, Glycinien und Wein ranken sich bis zum Dach hinauf in unerschöpflicher Fülle und der Garten um's Haus strahlt in den buntesten Farben in der Rosenzeit, wie im Herbst, wo die Sonnenblumen und wuchernden Astern sein Gewand in der herrlichsten Pracht erscheinen lassen. Dieses Tiroler Heim ist auch ein Kunstwerk Eduard Grützner's, keins seiner schlechtesten noch dazu und überdies Eines, aus dem der Mensch Grützner am Allerdeutlichsten spricht.

. .. Dass seine grossen Erfolge übrigens Andere oft nicht schlafen lassen, kann man sich denken. Nicht viele Maler wurden je so systematisch nachgemacht, wie er, mit allem möglichen Raffinement wurden ihm seine Modelle wegstibitzt, seine Klosterszenen nachgemalt — aber schlecht genug. Es wäre für den, der den Künstler nicht ganz sollte würdigen können, recht lehrreich, eine solche matte Copie neben dem Original zu sehen, wie da die Feinheit der Ausführung zur charakterlosen Glätte wird, das Lachen zum Grinsen, der Humor zur Fratze. Drüben im Lande der Dollars treiben sich genug von Stümpern bemalte Brettchen herum, die auf dem Weg über das grosse Wasser ihre Namen gewechselt haben und jetzt «Ed. Grützner» heissen. Manche dieser Nachahmer waren unverfroren genug, den Modellen, die sie dem Künstler weggeschnappt, auch noch aufzutragen, sie sollten sich die echten Kutten und alten Gewänder verschaffen, in denen sie Grützner gemalt. Das ist doch beinahe schon so, als ob ein Falschmünzer ins Münzamt schickte mit der Bitte, man möge ihm dort seine Zinnplättchen zu Thaler prägen.

Dem Künstler haben die Concurrenten, die so gerne auf seinem Acker pflügten, weiter nicht geschadet — weder an seinem Ruf, noch an seinem Humor, noch an seiner fast beispiellosen Popularität. Es ist damit, wie mit dem Wein: Was immer auf der Welt an gefälschtem Nass unter der Marke Niersteiner oder Liebfrauenmilch getrunken werden mag — der echte Wein verliert darum weder an Köstlichkeit, noch an Werth.

Was sollen wir hier noch von Eduard Grützner erzählen. Dass er auch in der Kunst, Mensch zu sein, in jeder Form Meister ist, dass seine Tage im schönen Gleichmass hinfliessen in wohlthätigem und gesundem Nebeneinander von Arbeit und Freude, ward schon gesagt. Dass er mit Stolz von sich sagen kann, seit seinen ersten grossen Erfolgen habe er in seiner Kunst und seiner Beliebtheit, als deren Gradmesser der Kunsthandel gelten mag, keine Einbusse erlitten, ist ebenfalls schon festgestellt. Dass die spielende Leichtigkeit des Schaffens bei ihm nicht abgenommen hat, dass er trotz reicher Production, trotz dem Zwange, sich stofflich in gewisser Einschränkung zu halten, nicht flacher, nicht gleichgültiger, nicht liebloser in seiner Kunst geworden ist, dass er sich, obwohl die Nachfrage nach seinen Bildern selbst sein reiches Schaffensvermögen weit übersteigt, sich nie zum pietätlosen Ausbeuter verleiten lässt, sei noch einmal betont. Elf Andere unter Zwölfen im gleichen Fall liessen sich wohl das Gegentheil nachsagen und hätten sich dann auch längst ausgegeben. Er aber schafft fröhlich weiter, unbeirrt und mit alter Frische, immer er selbst.



Die Wilderer



Ed. Grützner pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Fächer

PETER JANSSEN

Es liegt auf der Hand, dass die grossartigen Umwälzungen in der deutschen Kunst während des letzten halben Jahrhunderts ein verkleinertes Spiegelbild in jeder der deutschen Kunststätten gefunden haben, ein Spiegelbild, das je nach der Bedeutung des Ortes, mehr oder weniger getreu jene Strömungen und den unleugbaren Aufschwung der deutschen Kunst, insbesondere der Malerei, wiedergiebt. Es ist ebenso begreiflich, dass im Laufe eines Zeitraums, der kaum ein Menschenalter umspannt, zahlreiche schaffende Männer von den fluthenden, vorwärtsdrängenden Wogen überholt worden sind und sich heute einer Zeit gegenüber sehen, die sie nicht verstehen, und die sich ihrer nur mühsam noch erinnert. Wenn in den secessionistischen Bewegungen der letzten sechs Jahre eine Generation über eine andere, nicht viel ältere, zu triumphiren scheint, so ist es vollkommen richtig, wenn letztere sich damit tröstet, dass sie es in ihrer Jugend ebenso gemacht habe. Ein Menschenalter in der Kunst ist in diesen Tagen eben kein Menschenalter mehr lang, und nicht der alte Künstler ist es, der von der vorwärtsdrängenden Jugend überholt wird, sondern nur zu oft der im besten Schaffensalter Stehende, der kaum von seinem letzten Siege sich ausgeruht hatte.



Peter Janssen
geboren am 12. Dezember 1844

Aber es ist dafür gesorgt, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen, und es ist immer noch weit bis zu den Sternen. Schneller als ehemals wendet sich das Rad der Kunst, aber schneller auch kehrt es zum früheren Standpunkt zurück und um in den Kreisen, die es zieht, die aufwärtsführende Spirale zu sehen, bedarf es keineswegs eines unsterblichen, sondern nur eines aufmerksamen Auges.

Denn ist es ungerecht, in dem heissen Vorwärtsstreben, das sich allerorts, wo man Kunst pflegt, bemerklich macht, nicht ein wirkliches Fortschreiten sehen zu wollen, so ist es freilich thöricht, in jeder Ausgeburt der erhitzten Phantasie jedesmal das nunmehr endlich glücklich erreichte, einzig Wahre zu erblicken, um es gleich darauf fallen zu lassen und in schnellerem Vergessen und Missachten des eben Gewonnenen nach immer anderen Früchten zu greifen, und die letzten für die besten zu halten. Sicherlich ist in den letzten 50 Jahren die deutsche Kunst schneller vorwärts gegangen, als je zuvor und

die Kunststadt am Rhein spielt in diesem Fortschreiten ihre eigene und nicht unwichtige Rolle. Von Cornelius zu Rethel scheint es wie ein Jahrhundert. Hier stehen zwei Weltanschauungen einander gegenüber. Von Schadow zu Bendemann war es der normale Aufstieg des akademischen Malerthums, aber Bendemann, der bis in die neue Zeit des überschnellen Fortschritts hineinlebte, hatte es schon nicht mehr vermocht, sich dem Verständniss des Neuen und Neuesten zu erhalten: zu viel war in den Jahren seines Schaffens entstanden, ergriffen und wieder fallen gelassen worden. Nur wenigen Künstlern in ganz Deutschland, die an der Wende des halben Jahrhunderts geboren sind, ist es überhaupt beschieden, sich am Ende dieses Jahrhunderts noch auf der Höhe zu zeigen. Einigen gelang es nur desshalb, weil sie in der Jugend ihrer Zeit voraneilten und bis zum Mannesalter das karge Brod der Verkannten, und das ist nicht besser als der Verbannten, essen mussten. So Böcklin, Hans Thoma und der vornehmste, dessen Zeit noch immer nicht gekommen scheint, obwohl er der älteste ist, Feuerbach. Ganz Wenige aber sind es, die in der Jugend sich an die Spitze stellten und noch heute bei dem eiligen Sturm die Führung nicht aus der festen Hand gegeben haben, und dieser Wenigen Einer ist der Maler, dessen Werk die nachfolgenden Blätter gewidmet sind, Peter Janssen.

Freilich ein mehr äusserer Umstand darf nicht übersehen werden, der das Verdienst einer so langen und unbestrittenen Führerschaft — nicht schmälert, aber sie in etwas auch aus sachlichen Gründen erklärt. Peter Janssens Feld ist die Monumentalmalerei, die Mauermalerei, wie die Belgier sagen, und dieser Zweig der Kunst ist aus natürlichen Gründen den Tagesströmungen nicht so unterworfen, wie die Staffeleimalerei: andererseits ist er aber auch wie kein anderer geeignet, den Fortschritt oder Rückschritt in der Kunst eines Volkes oder eines Meisters in grossen und unverkennbaren Zügen zu zeigen. Schon die Länge der Zeit, die eine monumentale Arbeit in Anspruch nimmt, die zwingende Nothwendigkeit zu Vorarbeiten, welche die Staffeleimalerei gelegentlich entbehren oder sogar für schädlich halten zu können glaubt, nöthigen den Monumentalmaler zu einer Selbstzucht, die den Stürmern und Drängern zu ihrem eigenen Schaden nur zu oft abgeht.

Ist so die monumentale Kunst gewissermassen das Rückgrat der Malerei, so wäre es nur zu wünschen, dass, wie es in der goldenen Zeit der italienischen Renaissance der Fall war, allen unsern Figurmalern hier und da Gelegenheit geboten wäre, auf grossen Flächen in architektonisch gegebenen Rahmen Entwürfe auszuführen, und nicht in der grössten Mehrzahl ausschliesslich auf das Staffeleibild beschränkt zu bleiben. —

Peter Janssen wurde am 12. Dezember 1844 in Düsseldorf geboren, als erster Sohn des Kupferstechers T. W. Theodor Janssen, der zum Studium der Malerei aus seiner Heimath Ostfriesland hierher gezogen war, aber durch die Umstände sich veranlasst gesehen hatte, statt der Malerei, die, damals noch in der Blüthe der Linienmanier stehende Kupferstecherkunst zu pflegen. Wie sehr aber das malerische Element in dem Vater schon vorwog, das bewiesen die Stiche, die er ausführte, die in jener trockenen Zeit schon eine farbige Wirkung erreichten, welche seine Blätter auch heute, in den Tagen der wieder erwachenden Malerradirung, noch auszeichnen. Die Wiedergabe des berühmten «Examen des Candidaten Hieronymus Jobs» nach dem Bilde seines Schwagers Hasenclever wird, und nicht bloss als die hervorragendste Leistung der Kupferstecherei zu jener Zeit, für immer ihren Werth behalten.



Peter Janssen. Hermannsschlacht (Fragment), Crefeld

So war der Vater denn wie kein anderer und wahrscheinlich mit grösserem Erfolg, als die späteren Lehrer, der erste und berufenste Leiter des Knaben, der schon ausserordentlich früh ein hervorragendes Talent zeigte. Friedrich Pecht erzählt von einem Blatte, das der Dreijährige entworfen hat, und das in seiner Eigenart allerdings merkwürdig genug die Richtung andeutet, welche das Schaffen des reifen Künstlers genommen hat. Es war ein Bild des sterbenden Grossvaters, der dem am Bette stehenden Arzte die Zunge zeigt. Aber hinter Beiden steht der Engel, der die Seele des Gestorbenen in den Himmel leiten soll. Also schon damals jene naive, fast herbe Naturbeobachtung, verbunden mit der aus innerster Seele geschöpften, versöhnenden, echt künstlerischen und geistigen Lösung des Geschauten.

Der selbst hochgebildete Vater hielt den Knaben bis zum 15. Jahre in der Schule zurück, freilich nicht, ohne ihn in den Nebenstunden durch künstlerischen Unterricht für den künftigen Beruf vorzubereiten, und so legte der junge Maler in der Jugend schon den Grund zu einer umfassenden Bildung, die ihm so in Fleisch und Blut überging und nicht erst, wie von manchem andern Künstler in späteren Jahren mühsam erworben werden musste, nachdem ihr Mangel sich in den ersten Werken unangenehm fühlbar gemacht hätte. Zu dieser Bildung gehörte vor Allem auch die Kenntniss der grossen Dichter, die freilich nie in den Schöpfungen des Malers als Hauptmotiv sich bemerkbar macht,

wie es zur Zeit der Romantik gerade in Düsseldorf nur zu sehr der Fall war, und dadurch die Geschichtsmalerei gelegentlich hat zur Buchillustration werden lassen.

Peter Janssens akademische Lehrzeit begann, als der alt und kränklich gewordene Schadow noch an der Akademie sein despotisches Regiment führte, und die Kunst nach seinen Doctrinen zu züchten suchte. Carl Müller, der erste Lehrer Janssens, obwohl weicher und, wie die Folge gelehrt hat, elastischer und gesünder als Schadow, vermochte dennoch der urkräftigen Natur des Jünglings nicht das zu bieten, wonach sie verlangte, und auch Bendemann, der wenige Jahre später 1863 nach Schadows Tode die Direction der Akademie und die Meisterklasse übernahm, in welch' letztere Peter Janssen übertrat, konnte nur einen verhältnissmässig geringen Einfluss auf den begabten Schüler ausüben.

War doch Bendemann, der die Akademie aus dem Stillstand, um nicht zu sagen der Versumpfung, in die sie unter Schadow gerathen war, zu neuem Leben erwecken sollte, seinem Vorgänger, seiner Natur und seinem Ursprung nach zu ähnlich, um mehr als äussere Erfolge bei seinen Schülern zu erreichen.

Schadow sowohl, wie Bendemann mussten als geborene Berliner dem niederrheinischen, südlicheren Wesen innerlich stets fremd bleiben. Jene ästhetisch-kommerzielle Richtung, die aus Veranlagung, wie aus dem Berliner Ursprung hervorging, hat bei beiden nicht verfehlt, den äusseren Glanz der akademischen Schule in Düsseldorf zu heben, für wahrhaft künstlerische Erhebung und Förderung erwies sie sich gelegentlich als nur zu wenig günstig. Dazu kam, dass auch Carl Sohn, der Janssens Lehrer in der Malklasse war, Berliner war und so der junge Mann bei keinem seiner Lehrer jenes geheimnissvolle Verständniss finden konnte, das auf Rasseverwandtschaft und Landsmannschaft beruht.

So kam es, dass Janssen, der auch nach aussen hin schon früh sich auf eigene Füsse zu stellen genöthigt war, sich die Lehrer, die Vorbilder ausserhalb der Schule selber suchte, und er war da in der glücklichen Lage, sie in zwei grossen Geistern zu finden, die der Heimath entsprossen waren, von denen einer gerade damals seine grössten Werke in nächster Nachbarschaft zu schaffen begonnen hatte.

Diese beiden Vorbilder waren Peter v. Cornelius und Alfred Rethel und wunderbar passten beide zu dem schon so früh sich offenbarenden Doppelwesen in der Künstlernatur Janssens.

Mussten die tiefsinnigen Cartons von Cornelius die Phantasie mächtig anregen, so waren es doch vor Allem die Arbeiten Rethels, besonders dessen eben vollendeten Fresken im Rathhaus zu Aachen, welche in ihrer Mischung von gewaltigster, schöpferischer Composition und einem, zu jener Zeit noch unerhörten Realismus der Naturbeobachtung, einen unverwischlichen Eindruck auf den Heranreifenden machten. Ein Eindruck, der sich in den ersten Arbeiten Janssens, die bald folgten, sowie in dem Verhältniss zu seinen akademischen Studien bald genug aussprechen sollte.

Das erste grosse Bild, das Janssen unter Bendemann ausführte, war eine Verleugnung Petri, das im Carton 1865 fertig und in Düsseldorf ausgestellt wurde. Die Vollendung des Bildes zog sich aber bei den Widersprüchen, die zwischen der Natur Janssens und der seiner Lehrer immer mehr zu Tage traten, bis zum Jahre 1869 hin, wo das Gemälde auf der internationalen Kunstausstellung zu München ausgestellt wurde, zwar kein Aufsehen erregte, aber gebührende Anerkennung fand.

Die erwähnten Verschiedenheiten des Naturells bei Janssen und Bendemann hatten ersteren indessen nicht gehindert, bei dem allezeit hochverehrten Lehrer alles das zu lernen, was Bendemann



Peter Janssen. Thusnelda im Triumphzug des Germanikus, Crefeld

in reichem Maasse zu lehren im Stande war, vor allem jene Gewissenhaftigkeit sowohl der Natur, als auch der aufgenommenen künstlerischen Arbeiten gegenüber, jene Gewissenhaftigkeit, die nicht nachlässt, bis alles Erreichbare erreicht, alles Thunliche gethan ist. Man wird nicht fehl gehen, wenn man diese Eigenschaften, die auch Janssens Lehrthätigkeit später in so hohem Maasse unterstützen und auszeichnen sollten, auf das Vorbild Bendemanns zurückführt, während den eigentlich künstlerischen Einfluss Janssen bei der ersten grossen Monumentalarbeit, zu der er den Auftrag sich errang, wie gesagt, ohne Zweifel bei dem stamm- und wesensverwandten Rethel fand.

Es handelte sich um die Ausmalung des Crefelder Rathhaussaales, für die eine Conkurrenz ausgeschrieben war. Obwohl der junge Künstler den vorgeschriebenen Stoff, «Geschichte der Stadt Crefeld», bei Seite liess und, wohl unter dem Einfluss der, schon damals mächtig sich regenden, deutschen Einheitsgedanken eine Geschichte Armins des Cheruskers in mächtigen Zügen entwarf, gelang es eben durch diesen, mit sicherem Blick über die Köpfe der anderen Concurrenten hinweg ergriffenen Gegenstand, die ganze Concurrenz umzustossen und die Ausschreibung einer neuen zu veranlassen, in welcher der Stoff den Wettstreitenden überlassen werden sollte.

Janssen in froher Siegesgewissheit beschloss, der neuen Concurrenz den Carton eines der Hauptgemälde, der Hermannsschlacht, beizufügen und, um ungestört daran arbeiten zu können, seinen künstlerischen Gesichtskreis zu erweitern, begab er sich 1869 nach München, das unter den Erfolgen der erblühenden Pilotyschule eben begann, sich zu der ersten Kunststadt des damals noch zersplitterten Vaterlandes zu entwickeln.

Wie sehr aber Janssen bereits auf eigenen Füssen stand, beweist der Umstand, dass er in der Fülle der Anregungen, die von allen Seiten auf ihn einstürmten, nicht das sich vorgesteckte, im Innersten klar erkannte Ziel aus den Augen verlor, dass er sich von der ganzen Theaterhaftigkeit der damaligen Münchener Historienmalerei nicht blenden und von der herben Natürlichkeit und urwüchsigen Kraft, die er mit Rethel gemeinsam hat, nicht zu dem innerlich hohlen Pomp verleiten liess, der als Vermächtniss der belgischen Repräsentationsmalerei nach München verpflanzt worden war. Gerade diesen beiden Richtungen dürfte sich kaum ein Werk als grundverschiedener entgegenstellen lassen, als eben die Crefelder Rathhausbilder, die, von 1871—73 entstanden, in 4 grossen und 4 kleinen Gemälden, die Geschichte des ersten deutschen Befreiungskampfes mit einem Feuer und einer hinreissenden Kraft schildern, wie sie der grandiosen Erhebung jener Tage würdig war.

Die beiden Bilder der Längswand sind, wenn auch durch eine Thüre getrennt, als ein Ganzes aufzufassen, als die Entscheidungsschlacht mit Hermanns Sieg und der Legionen Untergang, und nie hat unwiderstehliche, siegende Macht eine unwiderstehlichere und hinreissendere Schilderung gefunden. Wie ein Wettersturm stürzen die deutschen Kämpfer vorwärts, keinen fürchtend, kein Hinderniss beachtend, wie ein Bergstrom, der Alles mit sich fortreisst, alles Widerstehende niederwirft. Und dann auf der rechten Schmalwand die vom Vater verrathene Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus, nicht pathetisch, nicht die Primadonna in ihrem glänzenden Abgange, wie bei Piloty, sondern in schlichtester, und deshalb nur um so ergreifenderer Auffassung, das in der Gefangenschaft geborene Söhnchen in rührender Bewegung an sich drückend, und über ihm und im Vertrauen auf die Zukunft ihres Volkes



Peter Janssen. Prometheus. Wandgemälde in der Berliner Nationalgalerie (Carton)

die unverschuldete Schmach vergessend. Im letzten grossen Bilde, der Leichenfeier Armins klingt das ganze Werk wie in einem mächtigen Trauermarsch aus.

Hier war ein monumentales Kunstwerk geschaffen, wie es ausser Rethel's Bilder in deutschen Landen noch nicht entstanden war. Keine bemalten Reflexionen und Allegorien, keine Theaterhelden in überlegten Posen waren da auf die Wand geklebt, nein, eine ungestüme Kraft, ein unbändiges Leben spricht aus diesen Bildern, dass man meint, ihre Gestalten müssten den stillen Saal sprengen und über die Mauer hinaus ins Freie stürmen. Merkwürdig ist auch die malerische und coloristische Behandlung; in der beschränkten Skala, deren Höhepunkt ein stumpfes Roth und ein feinsinnig farbig angewandtes Weiss sind, ist jene höchst farbige Wirkung erreicht, wie sie die allerjüngste Kunst in einfachen, grossen Flächen anstrebt. Auch die Art, wie in der Todtenfeier Armins die ganze Farbenwirkung durch kräftige Silhouettirung, dunkel gegen hell, auf der schlecht beleuchteten Wand erzielt ist, erscheint als der erste und zweifellos höchst gelungene Versuch dieser Art, dessen grosse Wirkung durch keinerlei andere Mittel hätte erreicht werden können. Nach Vollendung der Crefelder Wandbilder Ende 1873 zählte der noch nicht 30jährige Künstler zu den berufensten, deutschen Historienmalern grossen Styls, der seinen jungen Ruhm in einem, schon während der Crefelder Arbeiten erhaltenen Auftrage für den grossen Saal der Bremer Börse auf's Neue zu bethätigen Gelegenheit fand. Auch hier war die Wahl des Stoffes charakteristisch für den sicheren, künstlerischen Takt, der sich nicht genügen lässt an der äusseren malerischen Ausstattung, sondern der auch den geistigen Inhalt mit dem Raum in Einklang zu bringen sucht.



Peter Janssen. Die Begegnung Friedrich des Grossen mit Ziethen bei Torgau. In der Ruhmeshalle in Berlin (Carton)



Peter Janssen. Bildniss des Inspektor Holthausen

Als Motiv wurde die Gewinnung der Ostseeprovinzen für die Kultur durch die Colonisation der Hansastädte gewählt und in einem grossen, reich componirten und lebendig bewegten Bilde dargestellt.

Bald nachher, Ende 1875, fällt die Vollendung eines der verhältnissmässig wenigen Staffeleibilder, die Janssen gemalt hat, «Das Gebet der Schweizer bei Sempach», das noch unter dem mächtigen Einfluss Rethels zu stehen scheint, diesen an Wucht des historischen Eindrucks fast erreicht, an Wahrheit der Gestalten und Köpfe aber übertrifft. Das Bild ist im Besitze des Herrn Göring in Honnef am Rhein.

Um diese Zeit, im Juli 1876, wurde Janssen dann auch mit dem ersten Staatsauftrag betraut, nämlich mit der Aufgabe, zusammen mit seinem Lehrer Bendemann die Corneliussäle der Nationalgallerie in Berlin mit einem Freskenfries auszustatten, für den er für seinen Theil die Prometheusmythe wählte; sie entsprach stofflich den Glyptothek-Entwürfen, die der ihm zugewiesene Saal enthalten sollte.

Dieser Auftrag, bei dem nach Maassgabe der zwingenden Anordnungen des leitenden Architekten nach allen Seiten hin Rücksicht genommen werden musste, auf die Architektur und den gegebenen Raum nicht sowohl, als vor allem auf die farb- und körperlosen Cartons selbst, denen doch die Hauptwirkung bleiben sollte, schien nicht eigentlich geeignet, die Kunst Janssens, dessen Haupteigenschaften schon damals gesunde Kraft und ein fast herber Naturalismus in Form und Farbe war, in's günstigste Licht zu stellen, und doch gelang es dem Künstler, in seiner Composition mit den denkbar einfachsten Mitteln einer an wenig Töne gebundenen Palette und einer fast reliefartig wirkenden Composition, wie sie auch dem gewählten Thema entsprach, eine vollendet schöne und vornehme Wirkung zu erzielen. Freilich versuchte eine missgünstige Beurtheilung, aus der beabsichtigten Zartheit der Farbe ein Unvermögen zu folgern, aber schon in den Crefelder Arbeiten war dieses nur auf Unkenntniss oder absichtlicher Nichtbeachtung der, oben kurz angedeuteten Verhältnisse gegründete Urtheil, glänzend widerlegt. Uebrigens brachte dem jungen Künstler diese Arbeit und die Ausstellung von Skizzen und Studien zu ihr und anderen Werken im Jahre 80 die kleine goldene Medaille ein. Der Vorschlag, ihm sofort die grosse zu geben, scheiterte an prinzipiellen Bedenken, ohne die es ja im lieben Vaterlande einmal nicht geht.

Nach der Vollendung der Prometheusbilder wurde Peter Janssen von der Regierung 1878 beauftragt, in der Aula des Lehrerseminars zu Mörs zwei Bilder «aushilfsweise» zu malen, nämlich aus einem Cyclus der deutschen Geschichte, den die Maler Kehren und Commans begonnen hatten, die Zeit von der Reformation bis auf unsere Tage. Confessionelle Gründe hatten die genannten beiden Maler bewogen, von der Ausführung dieser Abschnitte der deutschen Geschichte abzusehen, und Peter







Peter Janssen pinx.

Phot. F. Bruckmann, München

Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie





Peter Janssen pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie

Janssen führte denn in seiner kraftvollen Weise diese denkwürdigen Epochen in zwei friesartigen Compositionen aus. Dieselben beginnen mit Huss auf dem Scheiterhaufen, es folgt das Auftreten Tetzels, das Anschlagen der Thesen an die Kirchenthür in Wittenberg durch Luther und die Aufstellung der Augsburger Confession. Das zweite Bild zeigt Sigismund von Brandenburg, den grossen Kurfürsten und die preussischen Könige; Friedrich Wilhelm I., der die vertriebenen Salzburger aufnimmt, Friedrich den Grossen, Friedrich Wilhelm III. als Stifter der Union und zuletzt die Helden des deutschen Kaiserthums Wilhelm I., den Kronprinzen, Bismarck und Moltke.

Diesem Auftrage folgten zwei für die Entwickelung Janssen's und seiner Kunst wichtige Ereignisse. Nämlich zunächst seine Ernennung zum Lehrer und Professor an der Düsseldorfer Akademie, dann der Auftrag, das Erfurter Rathhaus mit Wandgemälden aus der Geschichte der Stadt auszuschmücken. In der Lösung dieser beiden hohen Aufgaben, einer wichtigen Lehrthätigkeit und eines wirklich monumentalen, durch keinerlei Rücksichten eingeengten, grossen Auftrages, sollte Janssen sein eigentliches Element nach zwei Seiten hin finden: Jene Lehrthätigkeit, der die neuere Düsseldorfer Malerei zum allergrössten Theil verdankt, was sie ist, und in den acht Bildern, die im Laufe der nächsten Jahre von 1877—81 entstanden, das, was er der deutschen Monumentalmalerei zu geben berufen war: die Farbe, oder besser gesagt, den Colorismus im höchsten und reichsten Sinne, in einem auch nach der technischen Seite seither noch nicht erreichten Umfang.



Peter Janssen. Bildniss Andreas Achenbach's

Betrachtet man das, was auf dem Gebiete der Monumentalmalerei von Cornelius an bis auf Kaulbach geschaffen worden ist, so wird man, im Gegensatz zu den altitalienischen Wandmalern und selbst zu den besseren, zeitgenössischen Franzosen den Mangel der Farbe, einer gesunden, realistischen und doch dabei im edelsten Sinne decorativ wirkenden Farbe empfinden müssen. Es scheint fast, als ob nach dem Vorbilde der Cornelianischen Farbe, an der der Meister selbst bekanntlich am wenigsten Theil hatte, man es nicht wagte, die Monumentalmalerei farbig so auszugestalten, wie man es bei Staffeleibildern wenigstens anstrebte. Aber auch hier war, wie so oft, die Mutter der Beschränkung wohl das Unvermögen.

Kaulbachs mit Unrecht so viel geschmähte Fresken im Berliner Museum entbehren in graphischen Reproductionen keineswegs der Grossartigkeit, die den Originalen durch ihre entsetzliche Buntheit abgeht. Es fehlte bei diesen, wie bei fast allen anderen deutschen Monumentalmalereien jener Zeit (Rethel war es leider nicht gegeben, nach dieser Seite in sich fertig zu werden) eben an dem künstlerischen sowohl, als an dem technischen Können, die grossen Flächen coloristisch zu beherrschen.

Dass Janssen beides in hohem Maasse sich anzueignen gewusst hat, beweisen vor allem gerade die Erfurter Wandbilder, und in ihnen hat er gewissermassen zuerst die, auf Farbe ausgehende Neugeburt der deutschen Malerei in die Monumentalkunst eingeführt, um bei seinen späteren Arbeiten, besonders in den Aulamalereien der Düsseldorfer Akademie, eine Höhe zu erreichen, für die man würdige Vergleichsobjekte in den Innendekorationen der italienischen Hochrenaissance suchen muss.

Die Ausmalung des grossen Festsaales im Erfurter Rathhause war von den bisherigen Aufträgen der umfangreichste, und gab dem Künstler Gelegenheit, in Darstellungen verschiedener Epochen aus der Geschichte der Stadt, sein vielseitiges Können nach allen Richtungen hin zu bethätigen, wobei die Schwierigkeit nicht unterschätzt werden darf, die in einem einheitlichen Zusammenstimmen von zeitlich und also auch costümlich und stylistisch so weit auseinander liegenden Motiven zu überwinden war.

Die Reihe der Bilder beginnt mit der «Bekehrung Erfurts zum christlichen Glauben durch den hl. Bonifacius um das Jahr 719». Das dramatische Moment fand der Künstler in der Fällung der, dem Götzen Wage geweihten Eiche, in dem jetzigen Steigerforst bei Erfurt, einer auch sonst schon dargestellten Begebenheit. Seine Originalität bewies er aber in der Auffassung des Bonifacius, den er nicht als den traditionellen, sanften Greis mit wallendem Bart, sondern als den energischen Bahnbrecher darstellt, wie er dem Heidenthum mit der unerschütterlichen Ueberzeugung, die an Fanatismus grenzt, und dem Ausdruck körperlicher und geistiger Uebermacht entgegentritt, ohne die der Erfolg sich in den Mysticismus des Wunders verliert, an das unsere heutige Zeit nicht mehr recht glauben will.

Neben und über einer Thür derselben Wand, in geschickter Ausnützung des Raumes wurden der heilige Martin, dem in der Stadt zwei Kirchen geweiht sind, die heilige Elisabeth, die berühmten Schutzheiligen von Thüringen, und, als charakteristisches Kennzeichen der religiös-mystischen Stimmung im Mittelalter, eine jener Kinderwallfahrten dargestellt, wie sie um das Jahr 1212, oder nach anderem Berichte im Jahre 1237, in Thüringen stattgefunden hatten.

Das zweite Hauptbild, das nach seinem Vorwurf dem Künstler wieder besondere Gelegenheit zu psychologischer Durchbildung gab,



Peter Janssen. Studie



Peter Janssen. Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie

stellt «die Abbitte Heinrich des Löwen vor Kaiser Barbarossa» dar. Heinrich der Löwe, der seinem Lehnsherrn lange getrotzt, und ihn bei der Eroberung von Alessandria im Stich gelassen hatte, musste, nachdem die Reichsacht über ihn verhängt war, seine treuesten Anhänger ihn im Stich gelassen hatten, und er zuerst Bayern, dann Sachsen verloren hatte, sich unterwerfen und auf dem, nach Erfurt einberufenen Reichstag im Jahre 1181 Heinrich Abbitte leisten. Mit grösster Feinheit ist die Rührung des grossen Kaisers über die Demüthigung des einst so mächtigen Feindes geschildert und von mächtiger Wirkung die Gestalt des Besiegten, die der Grösse nicht entbehrt.

Das folgende Bild ist dem Andenken Rudolphs von Habsburg gewidmet, der, nach dem Interregnum auf den Thron gelangt, es als seine nächste Aufgabe erkannt hatte, dem in der kaiserlosen Zeit eingerissenen Raubritterthum zu steuern. Er hatte in Erfurt seinen Hauptsitz genommen, und erhob hier auf dem Reichstage im Jahre 1290 den Gottesfrieden (treuga dei) zum Gesetz. Mit starker Hand nahm und zerstörte er die Burgen der Raubritter und verurtheilte die Insassen unnachsichtlich zum Tode. Janssens Bild stellt den Vorgang dar, wie die gefangenen Ritter und Knechte einer solchen erstürmten Burg gefesselt abgeführt werden. Hier konnte er sich in den markigen Gestalten, den trotzigen Gesichtern der Gefangenen kaum genug thun, um das wilde Gesindel zu schildern, dem nichts heilig war.

Ein friedlicherer Vorwurf war für das nächste Bild angenommen, das wiederum von einer Thüre durchbrochen ist. Es galt der Erinnerung an die im Jahre 1392 eröffnete Universität in Erfurt, der ersten in Europa, die alle vier Fakultäten vereinigte, aus der später das grösste deutsche Geisteswerk, die Reformation hervorwachsen sollte. Hier musste der Künstler, um dem geistigen Inhalt gerecht zu werden, zur Allegorie greifen und die alma mater in der Gestalt einer Frau darstellen, deren Thron von den Repräsentanten der vier Fakultäten umgeben ist. Die theologische vertritt natürlich Luther, der zwar nicht ihr Lehrer, aber ihr grösster Schüler war. Die medicinische ist durch Ratingh de Fago, genannt Amplonius de Berka, zweiten Rector, Leibarzt des Kaiser Sigismund, repräsentirt, die juristische durch Henning Göde, den Begründer des deutschen Staatsrechtes, die philosophische durch Eobanus Hesse, den Naturforscher, Arzt und Dichter, vertreten. In grösster Lebendigkeit erheben sich die Gestalten dieser merkwürdigen vier Männer neben der hoheitsvollen academia, als die kraftvollen Zeugen des ungeheueren, geistigen Aufschwungs, den die ganze Welt ihnen mit verdankt.

Das vierte Hauptbild ist einem weniger ruhmvollen Blatt aus der Geschichte Erfurts gewidmet. Der Rath hatte durch Misswirthschaft und eigenmächtiges Handeln die Stadt in Schulden gestürzt. Die Bürgerschaft empörte sich und nahm den Obervierherrn Heinrich Kellner, das Haupt der Rathspartei gefangen, um ihn später umzubringen. Janssen führt uns in das Toben der Rathsversammlung, wo Kellner den anstürmenden Spiessbürgern zurief, indem er an seine Brust schlug: «Wer ist die Gemeinde? Hier steht die Gemeinde.» Mehr als 100 Jahre vor dem französischen Sonnenkönig hatte schon das Selbstbewusstsein eines deutschen Bürgermeisters das stolze Wort «l'état c'est moi» gefunden, und Janssen hatte mit dem sicheren Blick, der ihn bei der Wahl seiner Motive auszeichnet, diesen Moment gewählt, als bezeichnend für den Bürgerstolz, der den Beginn des XVI. Jahrhunderts in Deutschland kennzeichnet, bis der dreissigjährige Krieg ihn nur zu sehr niederschlug.

Eine Folge dieser unglücklichen Zeit schildert das nächste grosse Bild, nämlich die Unterwerfung der Stadt unter die Herrschaft des Kurfürsten von Mainz, Johann Philipp von Schönborn, der am 12. November 1664 seinen Einzug in Erfurt hielt und sich am 28. von der Bürgerschaft huldigen liess. Beide Ereignisse sind auf dem Bilde zusammengefasst und die Entfaltung des reichen, costümlichen Prunkes jener Zeit hatte dem Maler Gelegenheit zu einer höchst farbigen Wirkung gegeben, die das Bild nach dieser Seite hin vor den anderen auszeichnet. Geschichtlich bedeutet dieser Moment für Erfurt den Verlust aller Selbstständigkeit und bisheriger Freiheit.



Peter Janssen. Studie

Das nächste Gemälde, wieder ein Thürbild, zeigt ebenfalls einen bedeutsamen Abschnitt in der Geschichte der Stadt, nämlich den Besuch des Königs Wilhelm III. von Preussen und der Königin Luise im Jahre 1803 bei Gelegenheit des Ueberganges Erfurts an die preussische Krone und die Huldigung der Stadt, die das Fürstenpaar mit grösstem Glanze, aber auch wahrer Freude und ächter Zuneigung empfangen hatte.

Den Schluss bildet eine Episode aus der grossen Zeit, da Deutschland die Zwingherrschaft Napoleons I. abschüttelte. Ein, zur Feier der Geburt des Königs von Rom im Jahre 1811 errichteter hölzerner Obelisk wurde beim Einrücken der Preussen im Jahre 1814 vom Volke verbrannt. Und wie mit diesem Gewaltstreich die bewegte Geschichte der Stadt abschliesst, die sich fortan in Frieden entwickeln konnte, so findet in dieser lebendigen Darstellung der grossartige Gemäldecyclus seinen Abschluss.

Von umfassenderer und direkterer Bedeutung als die, in dem, von der grossen Strasse etwas abseits gelegenen Erfurt, leider zu wenig bekannten Wandbilder (die übrigens nicht in der alten Freskotechnik, sondern mit den, zwar coloristisch ausgiebigeren, aber schwer zu behandelnden Wachsfarben gemalt sind, die schon in Crefeld angewandt wurden) sollte aber sehr bald die Lehrthätigkeit Janssens werden, die er seit dem Jahre 1877 an der Düsseldorfer Akademie aufnahm. Es war das zu einer Zeit, als Ed. Bendemann die, unter Gottfried Schadow stark verknöcherte Akademie zu neuem

Leben zu erwecken suchte; aber auch Bendemann war, weder als Mensch, noch als Künstler die geeignete Persönlichkeit gewesen, um mit der nöthigen Energie dem schwächlichen Zuge, der in der Düsseldorfer Malerei herrschte, entgegentreten zu können, und seine Kunst war selbst noch viel zu sehr von den älteren Traditionen befangen, um neue Wege weisen zu können. Hier musste eine selbstständige, frische Kraft eintreten und gerade Janssen, der sehr wohl wusste, was er seinerzeit auf der Akademie hatte entbehren müssen, der sein Können eigenstem Ringen verdankte, einem Anschluss an die Natur, wie er bei den damaligen akademischen und nichtakademischen Figurenmalern noch unerhört war, erwies sich sehr bald als die richtige Persönlichkeit, um aus den alten, verfahrenen Geleisen zu neuen Bahnen aufwärts zu lenken. Freilich hätte hier eine, wenn auch künstlerisch noch so bedeutende Veranlagung allein nicht genügt. Peter Janssen vereinigte aber mit ihr jenes Lehrtalent, das eigentlich sehr selten grossen Künstlern verliehen ist, dessen Mangel die Schüler berühmter Künstler so leicht auf falsche Wege gerathen oder in blosse Nachahmung verfallen lässt.



Peter Janssen. Studie

Die neue Lehrmethode, die nunmehr eingeführt wurde, unterschied sich wesentlich von den bisherigen, die den akademischen Unterricht seit lange und auf lange hinaus nicht mit Unrecht in einen gewissen Misskredit gebracht hatten. Schon die Errichtung einer Naturzeichenklasse neben dem bisher fast ausschliesslich gepflegten Antikenzeichensaal deutete die Richtung an, welche die Erziehung des Schülers nunmehr nehmen sollte, nämlich einen möglichst engen Anschluss, einen unablässigen Hinweis an und auf die Natur, als die einzig richtige und niemals alternde Lehrmeisterin aller Kunst und alles Könnens. Dass dieses immer weiter ausgedehnte Naturstudium nicht zu einseitigem Naturalismus führte, dafür sorgten unter anderem die Componirabende, an denen der selbst noch junge Meister seine Schüler in zwangloser Weise um sich versammelte, um mit ihnen gemeinsam gewählte und ausgearbeitete Entwürfe zu besprechen und zu beurtheilen. Wichtiger aber noch, als die äusseren Einrichtungen der Zeichenklassen war die persönliche Art und Weise der Correctur, die sich noch mehr von allem, was man bisher als akademisch gekannt hatte, entfernte; die freundschaftliche, dabei von einem unwiderstehlich liebenswürdigen Humor begleitete Art und Weise, mit kurzen, oft scherzhaften Worten, einer einzigen humoristischen Bemerkung den Kern der Sache zu treffen, den Schüler auf den Hauptfehler seiner Arbeit aufmerksam zu machen.



Peter Janssen. Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie

Da war keine akademische Haarspalterei, kein Corrigiren der Conturen oder der berüchtigten Halbtönchen, kein Wochen, Monate oder selbst Jahre langes Nörgeln an ein und derselben Arbeit, wie es in der guten, alten Zeit Gebrauch war, wo es vorkommen konnte, dass ein unglücklicher Jüngling, der doch auch in seinem Leben noch einmal Maler werden wollte, zwei Jahre an ein und derselben Antikenzeichnung, — herauf, herab und quer und krumm — an der Nase herumgezogen wurde. Flotte Skizzirübungen nach dem nackten Modell, bei denen Janssen stundenlang anwesend blieb, übten Auge und Hand zum Erfassen und Wiedergeben auch flüchtiger Bewegungen, und bildeten die Grundlage zu lebendigen Compositionen und Erinnerungsskizzen, die dem Cartonstyl gründlich den Garaus machten.

Sehr bald fanden sich unter den vorgeschrittenen Schülern solche, die sich bei der Ausführung ihrer selbstständigen Gemälde Janssens Rath erbaten, und so errichtete er etwa 1882 seine Meisterklasse und, dem allgemeinen, dringenden Wunsch folgend, 1885 seine Malklasse. Die Naturzeichenklasse fand bald solchen Zuspruch, dass es in der neuen Akademie an Raum mangelte, während die Säle der Parallelklassen leer standen, bis sie dann zu einer grossen Klasse zusammengenommen werden mussten.

Schon nach wenigen Jahren hatte Peter Janssen die Freude, bei trefflichen, jungen Künstlern die Resultate seiner Erziehungsmethode sehen zu können. Eduard Kämpffer, jetzt Professor in Breslau, Arthur Kampf, der zuerst Janssen's Assistent, dann sein Mitarbeiter als Professor in Düsseldorf wurde, Alexander Frenz, Klein-Chevalier und manche andere sind Jahre lang Schüler Peter Janssens gewesen, und wie sie ohne Schwanken ihre so verschiedenartige Individualität ausgebildet haben, ist sicherlich der beste Beweis für die sachgemässe und verständnissvolle Leitung, die sie erfahren haben.

In den März des Jahres 1884 fällt die Vollendung und Ausstellung von Janssens grossem Staffeleibild «Die Erziehung des Bacchus». Hier leistete der Künstler den vollgültigen Beweis dafür, dass er nicht bloss Monumentelmaler sei, sondern auch Technik und coloristische Durchbildung eines grossen Atelierbildes beherrsche. In diesem Bilde legte er gewissermassen alle coloristischen Errungenschaften seiner bisherigen Thätigkeit nieder, und die mächtigen, in üppigster Schönheit prangenden, gleichwohl aber von dem keuschen Zauber hoher Kunst umflossenen, weiblichen Gestalten gaben ihm Gelegenheit, mit dem damals noch, als unerreichbar angestaunten Makart in erfolgreiche Concurrenz zu treten. Das, was Makart fehlte, die künstlerische Gesundheit in Form, Farbe und Auffassung, das ist dem, aus dem Vaterlande des Rubens stammenden, rheinischen Künstler im hohen Maasse eigen, und so vermochte er den sinnlichen Reiz, der in weiteren Kreisen Makarts Ruf viel mehr begründet hat, als seine wirklich hohen, künstlerischen Verdienste, durch jene naive und reine Freude an der schönen Natur zu ersetzen, wie sie die Antike, die Renaissance und ihr grosser Schüler



Peter Janssen. Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie

Rubens in seinen mythologischen Bildern aussprechen. Für die Düsseldorfer Malerei bedeutete die Ausstellung des Bacchus einen vollständigen Umschwung der ganzen Malweise. Das farbige Element wurde von nun an vollständig in den Vordergrund gerückt und hat sich seitdem folgerichtig und siegreich weiter entwickelt. Dass die niederrheinische Prüderie auch durch ein so vornehmes und in aller Heiterkeit ernstes Werk nicht auf die Dauer besiegt werden konnte, ist bedauerlich, aber kein Fehler des Bildes, denn gerade diese Prüderie gehört in erster Linie in das weite, weite Gebiet dessen, wogegen selbst die Götter vergeblich kämpfen.

Immerhin hatte die Erziehung des Bacchus den Erfolg, dass Janssens Name, der durch die ausschliesslich monumentalen Arbeiten des Künstlers im grösseren Publikum wenig genug bekannt geworden war, nun mit einemmal unter die, der ersten deutschen Maler gezählt werden musste. Kurz vor Vollendung dieses Bildes, das auf den Ausstellungen in Berlin und München berechtigtes Aufsehen erregte, fällt der Auftrag der preussischen Regierung, für das, damals zur Ruhmeshalle umgestaltete



Peter Janssen. Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie

Zeughaus in Berlin drei Wandgemälde zu schaffen, die in verhältnissmässig kurzer Zeit — in den Jahren 1884, 1888 und 1890 — entstanden sind, wobei zu bedenken ist, dass Janssen nicht nur seine umfassende Lehrthätigkeit in ausgiebigstem Maasse versah, an anderen Malereien, so denen der Aula arbeitete, sondern allmählich auch als ständiges, das heisst immer wieder gewähltes Mitglied der akademischen Direction, einen grossen Theil der Leitung der Anstalt hatte auf sich nehmen müssen.

Dem Charakter des Raumes entsprechend, waren es ausschliesslich Kriegsbilder, die für das Zeughaus gefordert wurden, und Janssen malte nacheinander die Schlacht bei Fehrbellin (1884), die Begegnung Friedrich des Grossen mit Ziethen bei Torgau (1888) und die Schlacht bei Hohenfriedberg, welche drei Bilder ohne Zweifel zu dem Besten gehören, was die Ruhmeshalle an malerischer Ausstattung aufzuweisen hat.

Bis zu dieser Zeit hatte die Vaterstadt des Künstlers es noch nicht für nöthig befunden, sich den Besitz eines Werkes von seiner Hand zu sichern. Im Jahre 1890 gab sie ihm, ihrem grössten Geschichtsmaler, den Auftrag, ein Bildniss Andreas Achenbachs zu malen. Schon früher hatte Janssen den Beweis geliefert, dass er in seiner grossartigen Auffassung des Menschen, auch als Portraitmaler das Vortrefflichste zu leisten im Stande war. Das Bild des alten Akademie-Inspektors Holthausen, das auf der grossen Düsseldorfer Ausstellung von 1880 allgemeine Bewunderung erregte (jetzt im Besitze der Düsseldorfer Akademie), ist in seiner malerischen Auffassung und vornehmen Charakterisirung das Muster eines Männerbildnisses, wie es die Düsseldorfer Kunst seit vielen Jahrzehnten nicht mehr hervorgebracht hatte. Die Nationalgallerie hatte nicht lange darauf 1883 ein Portrait des Feldmarschalls Herwarth von Bittenfeld bestellt, das nicht weniger vornehm wirkte, wenn auch der Kopf keine so besonders dankbare Aufgabe bot. Aber schon vor Vollendung des Achenbachsportraits, das trotz einiger Schwierigkeiten, die es gekostet hatte, den greisen Künstler zu wenigen Sitzungen zu bewegen, ebenfalls als das Muster eines psychologisch vertieften Künstlerportraits gelten kann, hatte ein Düsseldorfer Bürger, Herr Carl Weiler, zum Gedächtniss der Städtegründung Düsseldorfs, deren 600 jähriger Gedenktag 1888 gefeiert wurde, dem Künstler den Auftrag gegeben, die Schlacht bei Worringen zu



Peter Janssen pinx

Phantasie



Schönheit



Phot F. Hanfstaengl, München

Natur

Deckengemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie



Peter Janssen pinx.

Friedrich II. entlässt deutsche Ordensritter aus Marburg zur Colonisirung
Preussens 1236 Marburg



Peter Janssen. Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie

malen, an die sich jene Verleihung der Stadtrechte anknüpfte, und im April 1893 wurde dieses grosse und mächtig wirkende Bild in der Kunsthalle, für die es bestimmt war, zum ersten Mal ausgestellt.

Die Schlacht bei Worringen (einem kleinen Orte unterhalb Köln, jetzt Eisenbahnstation) entschied am 5. Juni 1288 den Limburger Erbfolgekrieg. Herzog Johann von Brabant, die Grafen von Jülich, Cleve, Berg und Mark, verbündet mit der Stadt Köln, besiegten dort den Grafen Reinald von Geldern und den Erzbischof Siegfried von Westerburg. Beide wurden gefangen, das Schloss des Erzbischofs zu Worringen wurde zerstört und der Brabanter erstritt sich die Erbschaft Limburg, die seitdem bei Brabant verblieb. Den Düsseldorfer Bürgern, die unter Anführung des Mönches Walter Dodde mit den bergischen Bauern an der Schlacht thätigen Antheil genommen hatten, wurde zur Belohnung ihrer Dienste das Städterecht gegeben.

Der Künstler stand bei dem gegebenen Motiv vor keiner leichten Aufgabe, denn abgesehen von dem doch nur lokalen Interesse, ist die Begebenheit durch wenig oder nichts vor zahllosen, ähnlichen Raufereien des Mittelalters ausgezeichnet. Und dennoch gelang es Janssen, durch die Betonung des rein Menschlichen in der Gestalt des fanatischen Anführers, durch eine mächtige Darstellung der Begeisterung, die der redegewandte Mönch bei den, von ihm aufgestachelten Landleuten entflammte, aus diesem so fernliegenden Motiv ein grossartiges Kunstwerk zu schaffen. Es ist etwas darin von dem furor teutonicus, von dem der grosse Kanzler einmal gesprochen hat; ein Sturm, wie vor dem Gewitter, bevor die ersten heissen Tropfen fallen, geht durch das Bild, eine Bewegung von Kampfesmuth und trotzigem Kraftgefühl, wie sie deutschem Wesen seit Jahrtausenden eigen sind.

Die Schlacht bei Worringen brachte auf der Berliner Ausstellung 1893 dem Künstler die grosse goldene Medaille ein, und im Jahre 1895 wurde ihm dann endlich auch formell die Direction der Akademie übertragen, deren Lasten und Arbeiten er schon seit Jahren fast ausschliesslich getragen und erledigt hatte. Es wäre vielleicht besser gewesen, für den Künstler sowohl, wie für die Anstalt, wenn man mit dieser äusseren Anerkennung seiner Verdienste und Erfolge etwas weniger lange gezögert hätte, und sich nicht durch allerlei Bedenken hätte bewegen lassen, das nicht nur Einzig Richtige, sondern auch Nothwendige so lange aufzuschieben, bis gar keine andere Möglichkeit mehr vorhanden war.

Im Jahre 1896 wurde dann endlich auch das Werk, nicht vollendet, denn das war es in der Hauptsache schon seit längerer Zeit, aber der allgemeinen Betrachtung zugänglich gemacht, an dem Janssen während der letzten 10 Jahre mit Unterbrechungen gearbeitet hatte. Es war dies die Malerei in der akademischen Aula, zu der die preussische Regierung schon in den 80er Jahren den Auftrag ertheilt hatte. Die Bedeutung dieses Werkes beruht nicht allein in dem gemalten Fries, der den Saal an allen vier Seiten umgibt, und in den drei runden Deckenbildern, sondern nicht zum Wenigsten in der harmonischen künstlichen Ausstattung des ganzen Raumes, die in Deutschland wohl zum ersten Mal wieder jene wahrhaft künstlerische Gesammtwirkung erstrebt, wie sie die Italiener, vor allem die Venezianer in ihren Festräumen zum vollendeten Ausdruck gebracht haben. In dem Architekten Professor Adolf Schill hatte Janssen einen Helfer gefunden, mit dem vereint er ein Werk schaffen konnte, das sich würdig an jene Vorbilder anschliesst.

Unter der in zartem Rothgold bekleideten Wand zieht sich das eigentliche Kunstwerk, der gemalte Fries hin, dessen Motiv das menschliche Leben ist, ein Vorwurf, wie ihn ja höher und grösser kein Künstler erdenken kann, wie ihn zahllose Dichter und Maler zu lösen unternommen haben, wie ihn Göthe in seinem Faust poetisch erschöpft hat, wie er aber in der bildenden Kunst kaum je in dieser Weise aufgefasst und durchgeführt worden ist.

Die farbenreichen Compositionen, die in einem fortlaufenden Bilde die Schicksale und Thaten eines grossen Menschen darstellen, beginnen an der östlichen Schmalwand. Wir sehen das Kind an der Brust der Mutter, umgeben von Engeln und Waldgenien, noch unbewusst des Lebens, es geniessend. Dann versucht das Kind die ersten schwachen Schritte, gestützt und behütet von den Schutzgeistern der Jugend. Es wächst heran. In scherzendem Spiel versucht es schon den Kampf, der es im Leben nicht verlassen soll. Den erstarkenden Knaben lehrt ein Engel ernstere Thätigkeit. Hinter dem Ackersmann führt er ihn her und lässt ihn die Saat beginnen, in deren Ernte und Einbringung er die Arbeit seines Lebens vollenden soll. Eine heitere, offene Landschaft begleitet die Figuren; reicher und üppiger entwickelt sie sich, denn des Menschen glücklichste Zeit, die Zeit kraftvoller Jugend, erster Liebe naht. Ein Kranz von Liebesgöttern umgibt ihn und die Geliebte; weit zurück scheint alles Irdische zu treten. Coloristisch erhebt sich die Darstellung hier vielleicht zu ihrer Höhe. Ein Reichthum von Schönheit und Liebreiz ist über die beiden Gestalten ausgegossen, wie es der monumentalen Kunst kaum je gelungen ist. Bald aber beginnen die Kämpfe des Lebens. Erst sind es die Thiere des Waldes, die der Mann bekämpfen muss, um die Seinen zu schirmen, dann zieht es den, im Streit Erprobten hinaus auf ein grösseres Thatenfeld. Auch hier wird ihm, dem Helden, der Sieg, während das gestrandete Schiff im Hintergrund darauf hindeutet, dass nicht allen



Peter Janssen. Sophie von Brabant zeigt den Marburgern den jungen Landgrafen Heinrich das Kind 1248, Marburg

Sterblichen Erfolg, nicht allen Gelingen zu Theil wird, dass aber hier nicht das Leben dargestellt wird, wie es sich im Elend der Alltäglichkeit hinschleppt, sondern ein Leben, wie es vorbildlich sein soll, ein Heldenleben. Hatte sich der Horizont verdüstert, als der Mann mit den tückischen Thieren der Wildniss kämpfte, so loht ein Weltbrand hinter dem heimkehrenden Sieger, ein Brand, der das Morsche und der Vernichtung Anheimgefallene verzehrt. Der Sieger bringt die Palme des Friedens mit. Die Göttinnen, die ihn begleiten, deuten vielleicht auf die Künste des gewonnenen Friedens und darauf, dass er nicht als Eroberer ausgezogen war, sondern als Vertheidiger der höchsten Güter der Menschheit. Unter den Siegeswagen geworfen, erscheinen die letzten Feinde: das, der gesunden Entwickelung sich entgegenstemmende Mittelalter und die in gleissendes Gewand gehüllte Lüge und Heuchelei. Der lange Lauf des Lebens naht seinem Ende. Noch eine kurze Frist ist dem Alternden gegeben, um sich der Ruhe, des gewonnenen Friedens in der Mitte der Seinen zu erfreuen. In fröhlichem Kreise umgeben ihn die spielenden Engelsputten, da naht der unerbittliche Tod. Trotz des ernsten Tones, in den dieses Bild gestimmt ist, leuchtet auch aus ihm jene überirdische Heiterkeit, die das Traurige, ja selbst das Schreckliche verklärt. In den goldenen Tönen des abendlichen Himmels ist coloristisch der Gedanke angedeutet, der am Ende des Bildes zur Aussprache kommt und zu den merkwürdigen Bildern der Nordwand überleitet. Am Grabe des Verstorbenen zeigt sich der Engel der Verheissung, der den Zurückgebliebenen das trostreiche Mysterium kündet, das sich in den folgenden Bildern offenbart, das Leben nach dem Tode. Waren die Bilder der drei, im vollen Lichte befindlichen Wände die farben- und formfrohe Sprache der heiteren, lebendigen Kunst, so gibt Peter Janssen in den, wie von einem geheimnissvollen, inneren Glanze durchleuchteten Gemälden, die auf den dunklen Wänden zwischen den Fenstern angebracht sind, das Bekenntniss einer künstlerischen Religion, wie es seit Michel Angiolos Gericht in dieser Kraft und bewusster Ueberzeugung kein Künstler mehr gewagt hat. Auferweckung und jüngstes Gericht führen zum Schauen des Allerhöchsten. Die Wände scheinen zu schwinden, in unendliche Fernen verliert sich der Blick des Beschauers, aber er vermag in die letzten Höhen nicht hineinzudringen. — Im letzten Bilde steigen jubelnde Engelschaaren zur Erde nieder und knüpfen mit dem Evangelium, der guten Botschaft, die sie den Hirten bringen, an den Anfang, die irdische Geburt des Menschen an.



Peter Janssen. Skizze aus Spanien

Irdisches und himmlisches Leben hatten die Wandgemälde geschildert. An der Decke sind in drei grossen Rundbildern die grossen Mächte dargestellt, aus denen der Mensch stammt, die ihn begleiten und zur Höhe führen: Natur, Schönheit und Phantasie; die uralte Dreiheit der Natur, Stärke und Religion in der Auffassung des Künstlers, der seine Stärke in der



Peter Janssen. Herzog Heinrich der Löwe vor Barbarossa. (Erfurt)



Peter Janssen. Das tolle Jahr. (Erfurt)

Schönheit, seine Religion in der Phantasie findet, und eines durch das andere ergänzt. In üppiger Landschaft sitzt die Allmutter Natur, alles was lebt, schmiegt sich an sie und allen lächelt sie. Hüllenlos, in überwältigender Formenpracht schwebt die Schönheit aus dem mittelsten Deckenbild hernieder. Malerei und Bildhauerkunst begleiten sie. Das letzte Bild, das auch das erste sein kann, zeigt die Phantasie, die aus den Banden des Leiblichen sich auf dem Fabelwesen des Greifen über das Sinnliche emporhebt und das Uebersinnliche erreicht und zu umfassen vermag.

Auch diese Deckenbilder, die, gleich wie die Bilder der Nordseite, die höchsten Ideen verkörpern, halten sich von frostiger Allegorie fern. Nicht umsonst hat der Künstler der Mutter Natur ein Bild gewidmet. Sie hat sein Auge gebildet und seine Hand geführt, und so erscheinen die Gestalten alle nicht als blutlose Reflexionen, sondern in lebendiger, strahlender Pracht, in blühender Schönheit.



Peter Janssen. Skizze aus Spanien

Schon lange vor der Einweihung der Aula hatte der unermüdlich schaffende Meister eine neue, grosse Arbeit begonnen, nämlich einen Gemäldecyclus für die Universität Marburg. Es werden im ganzen sieben Bilder sein, von denen bis jetzt drei vollendet sind, ein viertes der Vollendung nahe ist; ferner sechs Lunetten, in denen die Sage von Otto der Schütz behandelt wird. Die Motive der drei ersten Bilder sind folgende: 1. Friedrich II. entlässt deutsche Ordensritter aus Marburg zur Colonisirung Preussens 1236. 2. Die heilige Elisabeth, die sich mit der Krankenpflege gegen die Vorschrift und über ihre Kräfte hinaus angestrengt hat, wird von ihrem Beichtvater und «Zuchtmeister» Konrad von Marburg mit der Geisselung bedroht 1231. 3. Sophie von Brabant, Tochter der hl. Elisabeth, zeigt den Marburgern den jungen Landgrafen Heinrich das Kind 1248. Wird in dem ersten Bilde ein geschichtlich wichtiger, aber künstlerisch undankbarer Vorgang lediglich durch den ernsten Prunk der Gestalten, eine malerisch interessante Umgebung und originelle Coloristik dem Beschauer nahe gebracht, so gab der Stoff des zweiten Gemäldes dem Künstler wieder Gelegenheit zur Entfaltung seiner reichen und umfassenden Mittel eines, bis an die Grenze des malerisch «Erlaubten» gehenden Realismus einerseits, der grössten Schönheit und selbst Zartheit in Form, Farbe und Anordnung andererseits. Ersteres gilt hauptsächlich von der Darstellung der Kranken und des fanatischen Priester, Letzteres in erster Linie von der Gestalt der Heiligen, die an einem der Betten zusammengesunken, mit einem so rührenden Ausdruck kindlicher Hilflosigkeit, verbunden aber mit der felsenfesten, schwärmerischen Ueberzeugung selbstlos frommer Aufopferung emporblickt, dass dieser eine Kopf genügt, um alle die, zu fast unheimlicher Lebenswahrheit gesteigerten Figuren die Umgebung künstlerisch in den Hintergrund treten zu lassen. Und

Peter Janssen Kindheit des Bacchus



Peter Janssen pinx.

Phot. F. Hanfstaengl München

Spanische Blumenverkäuferin

DER FRAUENTYPUS

IN DER

DEUTSCHEN JAHRHUNDERTSMALEREI

VON

FRANZ RADLER

Die Malerei im Schwesterreigen der bildenden Kunst hat so gut eine eigenthümliche, ausdruckreiche, unschwer entzifferbare Sprache wie die Musik, wie in der vollkommensten Form der artikulirte menschliche Laut. Das giebt ihr in der kulturhistorischen Betrachtung der Vergangenheit einen nicht unbedeutenden objektiven Werth als Thatsachendarstellerin oder Thatsachenbeleuchterin, den die litterarische Darstellung nicht immer und zu Zeiten sogar nur vereinzelt hat, — nämlich eine erhebliche Unbefangenheit der Wirklichkeit gegenüber und eine Unberührtheit von despotischen Formeln und tyrannischen Gesellschaftsgesetzen. Zwar ist ihre Sprache eine unschwer entzifferbare, aber sie ist doch nur für eine Person von hoher individueller Bildung lesbar, — ihre feinere Wortbildung wird vom Volk nicht verstanden und daher auch, wo sie Revolutionäres oder unbequeme Wahrheit mit einiger Vorsicht ausspricht, von denen nicht gefürchtet, die ein Interesse an der Unwahrheit, der Erhaltung gewisser Kulturlügen, dem Nichtaufkommen neuer und vorgeschrittener Ideen haben. Jedes unerwünscht gesprochene und geschriebene Wort hat zu allen Zeiten seinen Staatsanwalt gefunden, der es unterdrückte, — an ein Werk der übrigen Künste hat bei weniger Besonnenheit des Autors fast nie im Ernst eine käufliche Justiz herangekonnt. So durfte im vorigen Despotenjahrhundert Goya in Spanien ungescheut mittels seiner geistreichen Radirnadel die schändlichsten Zustände seines Vaterlandes festreissen und gekannte Personen dem Fluch der Lächerlichkeit überantworten, ohne dass ihm eigentliche Gefahr drohte und sein um Jahre späteres Verlassen der Heimat eine hastige Flucht wurde, — so konnte Hogarth mit Pinsel und Grabstichel den brutalen Sittenverfall des heuchlerischen Alt-England für die Nachwelt aufzeichnen; die gleichen Philippiken mittels des Worts hätten jenen nicht vor dem gemüthsreichen Gezwicktwerden mit glühender Zange und diesen bei abendlicher Heimkehr vom Skat kaum vor einem freundschaftlichen Rippenkitzel mittels eines sehr schönen und sehr blanken Stilets bewahrt. Die Kunst hat in dem, was sie sagt, eine erhebliche Freiheit vor dem Wort voraus, — man hält seit alter Zeit mit einigem Recht die Oeffentlichkeit in weiterem Sinne bei ihren Kanzelreden für ausgeschlossen. —

— —

Aber doch nur ausnahmsweise offenbart die Kunst einen so unverhohlen litterarisch-kritischen Charakter wie bei Goya und Hogarth, wie bei Rops und Klinger, die Sittendarsteller mit dem Griffel

statt mit der Schreibfeder sind. Der allgemeine kulturgeschichtliche Wesenszug der Kunst enthüllt sich auf anderen Gebieten noch häufiger, und hier vielleicht am besten sogar in rein idealen, der Wirklichkeit abholden Ideenkreisen, z. B. auch auf dem Felde der Frauendarstellung. Der erotische Hang zum Weib ist so stark wie der Wille zum Leben, — er hat die Frauenfrage in dem Augenblick geschaffen, als Adam in scheuer Verwunderung zum ersten Male die neugeschaffene Eva erblickte, — er nimmt im Phantasieleben des Jünglings wie des Mannes so starken Raum ein, dass man bei oberflächlicher Schau über die Kunstgeschichte vermuthen könnte, dass der erotische und der künstlerische Trieb zwei Erscheinungen aus derselben Wurzel seien, denn das Weib und das Verhältniss des Mannes zu ihm ist in erdrückender Ueberzahl der Vorwurf in den geschaffenen Werken. Hier aber, wo der Künstler wegen der Eigenart seines Idioms ungescheut vor Machthabern und gesellschaftlichen Ketten seine persönlichsten Anschauungen und seine verborgensten Empfindungen aussprechen darf, — wo sich unbewusst zugleich die Meinung seines engeren Lebenskreises hineinmischt, ist jedes bedeutende Werk desshalb ein gewichtiges Zeitdokument. Und hier ist eine künstliche Verdeckung des Zeitzuges weniger leicht möglich als in der gleichzeitigen Litteratur. Die Litteratur des deutschen Rokoko hat einen abstrakten, fast strengen, zwitterhaften Zug und verräth wenig von der Sinnlichkeit, die hinter der gemessenen Würde der Zeit sich verbarg, — in der Art aber wie die Künstler dieser Stilperiode das Weib aufgefasst und geschildert, in jenen halben, scheuen, verschleierten Andeutungen von Pose, Thema, Strich und Farbe enthüllt sich ungewollt die geheime Lüsternheit der Zeit. Hier ist die Malerei der Litteratur gegenüber das zuverlässigere Dokument. — In anderen Zeiten ergänzen sich beide Kunstzweige. Wer fände in den keuschen und liebenswürdigen Bildgestalten der alten Aegypterinnen nicht Bestätigung dessen, was neuere Forschung ergründet, dass nämlich die Frau im Pharaonenlande eine würdige und vornehme Stellung im fast seltsamen Widerspruch zu der geduldeten Polygamie eingenommen? Und enthält nicht die Aphrodite von Melos in der Quintessenz den ganzen Schönheitskult des Hellenen, für dessen Befriedigung er, der in der praktischen Frauenfrage vom Orient noch nicht frei geworden war, die einzigartige naive Form des Hetärenthums ersann? Für das finster brütende Rom mit seinen verweibischten Männern und dem Typus des blutgierigen weiblichen Dämons ist nichts bezeichnender als die berühmte sitzende Agrippina und das Gorgohaupt, die Weiberfurcht 1800 Jahre vor den modernen schwedischen Künstlern geschaffen hat. Liegt nicht in Lionardo's Mona Lisa, Rafael's Sixtina, Michelangelo's frühen Madonnen dann als eben aufgebrochene Blüthe des Renaissance-Frühling der jugendhold-naive Aufstieg des Quattrocento, — in Tizian's lüstern umtasteten Modellen nicht dagegen deutlich die begonnene Wurmstichigkeit des Verfalls, — und nicht das kalte Nervenraffinement künstlich entflammter Sinne in Watteau's reifrockbekleideten Grazien aus jener Zeit, welche mit der Gestalt des wahnsinnigen Scheusals Marquis de Sade sich erschöpfend charakterisiren lässt? So lässt sich mit Thatsache um Thatsache die Art der Frauendarstellung in der Kunst aller Zeiten als ein wichtiges kulturgeschichtliches Symptom belegen. —

— —

Auch unser Jahrhundert bleibt den Beweis hiefür nicht schuldig, — ja je näher der Betrachtungskreis uns selbst gerückt ist und Zustände, Verhältnisse und Personen dem persönlichen Augenschein

oder wenigstens in lebendigster Tradition dem sicheren Urtheil sich bieten, umso überraschender wird die Festigkeit des Zusammenhangs zwischen der Frauendarstellung und der Zeit, umso reichere Beziehungen thun sich auf auch durch Künstlererscheinungen zweiten und dritten Ranges. Das deutsche Volk hat in dieser Zeit wie das französische kulturhistorisch eine ausserordentlich starke und bewegte Wandlung erlebt, — beide erhoben sich aus tiefem Verfall zu einer durchgreifenden Erfrischung, — beide entwickelten vom wiederaufgenommenen Vorbild der Antike her in kultureller Beziehung einen neuen Glanz des neueren, politisch freien Bürgerthums, — beide sind zuletzt auf ein dem Thema nach von der altniederländischen Kunst theilweis einst vorweggenommenes, in Form und Perspektive aber neues Gebiet gezogen, das staatspolitisch unter der socialen Frage ebenso allgemein als ungenau wie künstlerisch als moderne Kunst bezeichnet wird und noch ungeklärt die verschiedensten Strömungen in sich fasst. Aber während die französische Kunst der Gegenwart bis auf den einen Puvis de Chavannes lediglich von Kunsthändlern und in den Ateliers zu Tagesberühmtheiten gestempelte technische Faiseurs ohne einen grossen Gesichtspunkt aufzuweisen hat, also im Verfall begriffen scheint, hat die deutsche Kunst eine stattliche Anzahl wirklich bedeutender Künstler zu verzeichnen, — sie liegt unserem Interesse doppelt nah und soll desshalb hier in der Frauendarstellung ihrer drei Perioden eine Betrachtung finden.



F. Klein-Chevalier. Studie zum Frescogemälde im Düsseldorfer Rathaussaal

Drei Kreise hat die deutsche Kunst des Jahrhunderts durchlaufen: den klassizistisch-romantischen, den bürgerlichen, den modern-socialen und modern-romantischen. Dort war nach Carstens antikisirender Vorläuferschaft die mönchische Strenge das Zeichen der nazarenischen Kunstrichtung, die bedeutsam genug von deutschen Künstlern wie Cornelius, Overbeck, Führich, Veit in einem alten italienischen Kloster begonnen ward. Rethel, Kaulbach, Bendemann, Genelli, Feuerbach sind ihre weiteren Vertreter. In der Litteratur gab das ganz klassisch gewordene Weimar den Ton an, gegen dessen Macht die romantischen Dichter schwer ankämpften und der zügellose Individualist Friedrich Schlegel mit seiner «Lucinde» nur ein litterarischer Sturm im Glase Wasser trotz der sonderbar uns anmuthenden Knappenschaft des hofpriesterlichen Schleiermacher blieb. Der nationale Sinn erwachte

glühend trotz 30jähriger staatspolitischer Unterdrückung und Verfolgung, — er lenkte die durch 1813—15 erfrischten Geister in das ideale Nirgendsheim der Antike und des christlichen Mittelalters, — die nothwendige Resignation zog ein gewisses tragisches Märtyrerbewusstsein gross, eine spartanische Gleichgiltigkeit gegen die Lebensfülle und den Genuss, ein Schicksalspathos der Wirklichkeit gegenüber, und das selbst in der Betrachtung der nächsten häuslichen Dinge. Ein würdevoller Patriarchalismus geht durch die Kunst von Cornelius bis Feuerbach und edle Menschen von fürchterlicher Idealvollkommenheit posiren in ihr neben den reinlich davon geschiedenen Bösen, — und von Cornelius bis Feuerbach lässt sich derselbe Frauentypus deutlich verfolgen. Das bürgerliche Gretchen in des Ersteren Faust, die fürstliche Brünhilde in seinen Nibelungen, die namenlosen Frauen in seinen Fresken und Kartons bis zur Medea, der Freundin des Alkibiades im «Gastmahl» und dem prachtvollen Bildniss der römischen Schusterfrau des Letzteren bei Schack sind nur Wandlungen derselben Form, die sehr wenig individuell gefärbt bei allen übrigen Darstellern dieser Reihe wiederkehrt. Bei Overbeck ist sie nur anmuthiger, bei Rethel liebenswürdiger, bei Genelli nur etwas ramponirter von dem ins Gesicht geschriebenen Lebensberuf als Opernstatistin. Schon das Erscheinungsideal, oder wie die Künstler sagen: das Modell, ist auffällig genug und einheitlich. Frau und Jungfrau sind gross, breitschulterig, von einer mässigen deutschen Fülle, als käme sie stracks aus dem germanischen Urwald herausgeschritten oder stammte wenigstens in grader Linie von dort her. Ihre Gesichtsformen sind von phlegmatischer Grösse, ohne Individualität, gleichmässig im Ausdruck und nur im Zorn gespannt: da aber scheint sie in delphischen Worten selbst über die Köchin, die eine Suppe hat anbrennen lassen, alle Strafen des christlichen Weltgerichts oder die Rache sämmtlicher Schwarzalben heraufzubeschwören. Sie bewegt sich langsam, feierlich, mit geschlossenen oder versonnenen Augen, bei jedem Schritt des Heldenmutterberufs sich bewusst. Sie hat keine Familienmerkmale in Wuchs oder Physiognomie und einen Stammnamen nur der Art, wie der Bauer sein Pferd «Liese» und der Handwerksmann seinen Pudel



F. Klein-Chevalier. Studie. Ostende



Peter Janssen pinx. Phot. F. Hanfstaengl München

Der Schweizer Gebet bei Sempach. Privatbesitz



Peter Janssen pinx. Mit Genehmigung der Photographischen Union München Phot. F. Hanfstaengl München

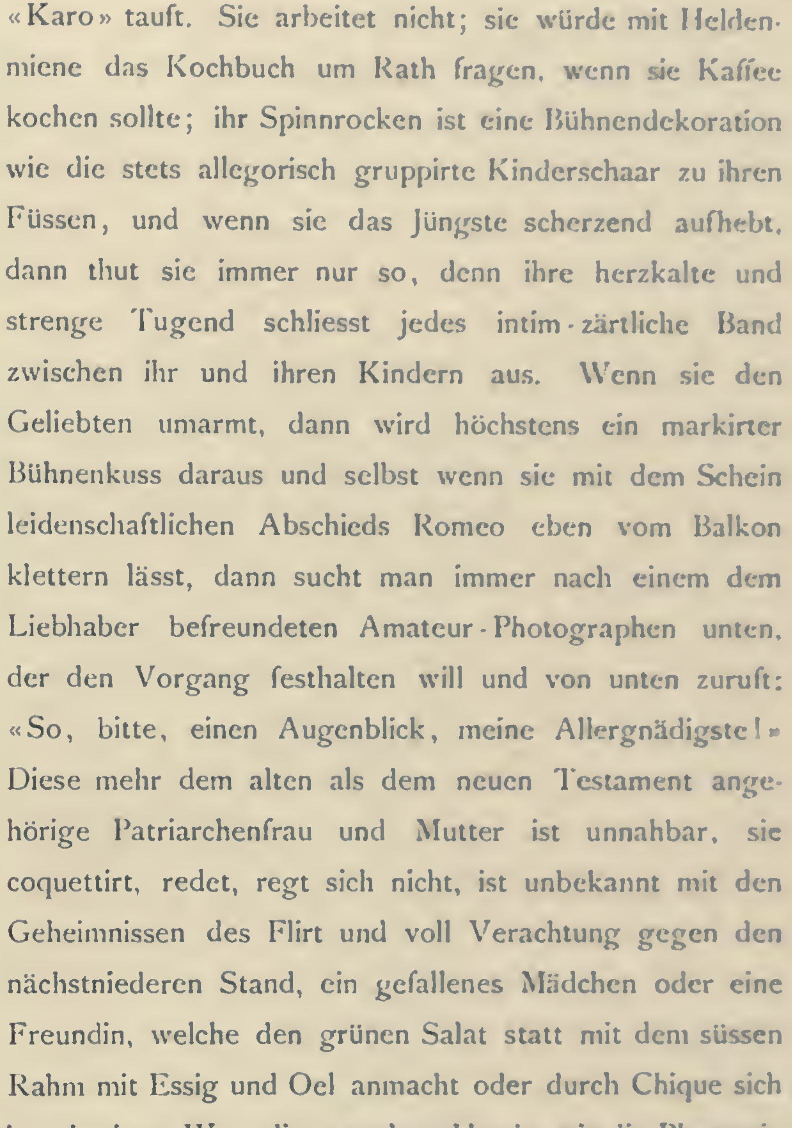
Mönch Dodde und die bergischen Bauern in der Schlacht bei Worringen.
Kunsthalle Düsseldorf



Morgendämmerung im Spielsaal von Ostende



F. Klein-Chevalier. Studie. Ostende



«Karo» tauft. Sie arbeitet nicht; sie würde mit Heldenmiene das Kochbuch um Rath fragen, wenn sie Kaffee kochen sollte; ihr Spinnrocken ist eine Bühnendekoration wie die stets allegorisch gruppirte Kinderschaar zu ihren Füssen, und wenn sie das Jüngste scherzend aufhebt, dann thut sie immer nur so, denn ihre herzkalte und strenge Tugend schliesst jedes intim-zärtliche Band zwischen ihr und ihren Kindern aus. Wenn sie den Geliebten umarmt, dann wird höchstens ein markirter Bühnenkuss daraus und selbst wenn sie mit dem Schein leidenschaftlichen Abschieds Romeo eben vom Balkon klettern lässt, dann sucht man immer nach einem dem Liebhaber befreundeten Amateur-Photographen unten, der den Vorgang festhalten will und von unten zuruft: «So, bitte, einen Augenblick, meine Allergnädigste!» Diese mehr dem alten als dem neuen Testament angehörige Patriarchenfrau und Mutter ist unnahbar, sie coquettirt, redet, regt sich nicht, ist unbekannt mit den Geheimnissen des Flirt und voll Verachtung gegen den nächstniederen Stand, ein gefallenes Mädchen oder eine Freundin, welche den grünen Salat statt mit dem süssen Rahm mit Essig und Oel anmacht oder durch Chique sich dem Vorwurf der Leichtfertigkeit aussetzt. Sie ist mit einem Wort die vornehme Herrin, wie die Phantasie einer Stallmagd sich diese vorstellt, und sehr, sehr oft scheint sie ein bischen arg beschränkt zu sein und ihr Schweigen und ihre Hoheit vom Instinkt eingegebene Vorsichtsmassregel.

Das Frauenideal der Romantik, in der Schwind der oberste ist, erscheint so sehr viel anders keineswegs. Die grosse deutsche Gestalt kehrt auch hier wieder, aber sie ist durchweg schlanker, feingliederiger, zarter und beweglicher. An einer wahren inneren Frauenwürde im modernen Sinn fehlt es auch hier, — das Weib ist auch hier dem Künstler nur mehr ein passives Spielzeug, das die vom Mann kategorisch vorgeschriebene Rolle zu spielen hat. Aber es ist doch schon eine nicht unbedeutende Erhöhung des Typus, ein Studiren, Schätzen, Sichweiden an lauter gewinnenden Zügen der Weiblichkeit deutlich bemerkbar. Diese Frauen sind menschlich, sie leben ein Gemüthleben



F. Klein-Chevalier. Studie zu dem Bilde «Morgendämmerung im Spielsaal von Ostende»

voll stiller Ahnung und verschwiegener Sehnsucht, sie wissen vielleicht nicht sehr häufig mehr als über Spinnen, etwas Wirthschaftaufsicht und ein paar Märchen oder Ritterromane hinausgeht, aber sie haben die echte Herzensbildung, welche sicher und ohne Verlegenheit sich überall zu behaupten und dem sublimen Denker so gut wie einem faden Rüpel zu imponiren versteht. Diese Herzensgrösse des deutschen Weibes, diese bezaubernde Monumentalität des Gefühlslebens, die der echteste Widerschein erwachenden Volkslebens um die Mitte des Jahrhunderts ist, gelang nach meiner Ansicht Schwind nie besser in der Darstellung als in seinem Schackgalleriebild von der Rückkehr des Grafen von Gleichen. — Auch der einst alle Welt so sieghaft blendende Makart ist Romantiker, aber ein Kosmopolit, der nur die mit den verlangenden Sinnen betrachtende Frau der Spätrenaissance kennt, — jene Frau, die schon stark in die Demi-Monde-Frau des zweiten französischen Kaiserreichs hinüberspielt; — sein Werk ist demnach für die Kulturbetrachtung nur episodisch interessant, aber ohne ernsten Werth. — Und auch Böcklin ist Romantiker. Aber er ist Romantiker der vorgeschichtlichen Antike und schildert das schrankenlose Gefühlsleben kulturloser Gestalten. Seine Meerfrauen, Panisken, Heroinen existiren nicht für sich, sondern sind Allegorieen der ungebrochenen, unendlich fruchtbaren, brütenden Naturkraft, — sie gehören der Grundauffassung nach viel mehr der Gegenwart als der romantischen Periode an, weil sie das Naturrecht vertreten, um welches die Frauen der Gegenwart zu kämpfen begonnen haben.



F. Klein-Chevalier. Studie

— —

Ist die Frau in der mit dem Schwergewicht vor 1848 fallenden Kunst unseres Jahrhunderts wesentlich ein abstrakter Begriff von der repräsentirenden altgermanischen und frühmittelalterlichen Herrin des Hauses, der gebietenden «Frouwe», so kommt mit dem erstarkenden Bürgerthum im dritten Viertel unseres Jahrhunderts die vornehme Hausfrau, mehr noch die bürgerliche Hausmutter, mater familias, zur Geltung. An die Stelle einer nie gewesenen Idealwelt, für die der praktisch thätige Bürger niemals viel übrig hat, treten Bilder des Alltagslebens und der Alltagsstimmungen, und wie die Kunst vorher eine Kunst wesentlich für den akademisch Gebildeten war, so wird sie jetzt eine solche für den dritten Stand. Die Anekdote und das Sittenstück verdrängen die historische und religiöse Allegorie, den romantischen Traum, und Menzel, Knaus, Defregger heissen nun die führenden Namen. Es erscheint die an Körper und Seele gesunde, herz- und gemüthwarme Bürger- und Bauerfrau und knospende Mädchenblüthe voll Kraft und Uebermuth, deren Tugend und deren treustiller Sinn ohne Pathos und Herbigkeit, etwas ganz Selbstverständliches ist. Die Häuslichkeit, die kleine Alltagssorge, das sonnige Familienglück oder das darauf Bezug habende Leiden, die rührende Liebe zu Mann und Kindern zeigen den Frauentypus jetzt in der ganzen Vielgestaltigkeit

des Lebens, aber mit dem einen gemeinsamen Grundzuge der liebenswerthen deutschen Fraulichkeit, die in allen Tonarten bei diesen Künstlern und ihren Zeitgenossen wiederkehrt. Diese Frau ist so wenig geistig veranlagt wie die vorige, — sie hat aber nicht deren Stil; und sie hängt im Gegensatz zu jener am Nächsten, das ihr Tag aus Tag ein zahllose kleine Freuden darüber bietet, dass dem Mann die Suppe schmeckt, die Kinder eine gute Nummer in der Schularbeit nach Hause bringen, sich nicht schmutzig machen und sie ein besseres Kleid trägt als die Nachbarin oder als Mädchen den hübschesten Tänzer am Sonntag-Nachmittag findet; sie ist handfest, gutartig, mitleidig, von einer gesunden Sentimentalität der nervenlosen Kraft und geht in ihrem Häuslichkeitskreise bis zur Bewusstlosigkeit auf; ob Schiller ein Dichter war oder der wievielte seines Namens ihr Landesherr ist, weiss sie indessen sehr selten sicher, wie sie ihr engeres Vaterland nahezu niemals auf einer Landkarte findet, trotzdem sie dazu unter grossen Vorbereitungen eine Riesenbrille aufsetzt.



F. Klein-Chevalier. Studie

Nur Menzel fällt als Haupt dieser lebensfreudigen Realistengruppe mit den animalischen Kunstinstinkten in der Frauenauffassung wenigstens eines charakteristischen Theils von seinem Schaffen heraus. Im Sinne scharfer Wirklichkeitskritik modern weit vor der Gegenwart und mitten unter schwärmenden Romantikern hat er die grosse Weltdame gebildet, — die Frau von hoher Bildung, raffinirtem Schönheitssinn, der im Gebiet der Kosmetik zu Hause ist, — bei der der Verstand das Uebergewicht hat. Diese vornehme Frau der Menzel'schen Auffassung ist mit einer leisen, an Schopenhauer gemahnenden Boshaftigkeit gesehen; sie ist international wie die sich in Jahrzehnten nur wenig verändernde Gesellschaft, der sie angehört, — sie spielt, intriguirt, coquettirt, — man erlauscht geistesgegenwärtige, verschlagene, sinnenheisse Züge, während die Herzkraft von einem übermässig bewegten Gehirnleben aufgebraucht wird, — sie wahrt den Schein, denkt und handelt frei, — sie erlebt Romane und spielt die ernstesten diplomatischen Rollen auf den Wegen der Politik ganz ungesehen. Wenn sie jung ist, amüsirt sie sich kostbar in den verführerischen



F. Klein-Chevalier. Studie. Ostende

Wogen der grossen europäischen Welt und heirathet mit 19 Jahren einen steinreichen Graukopf, vorausgesetzt, dass sie hübsch und klug ist, — und ist sie alt, dann bereut sie mit pietistischem Augenaufschlag ihre Sünden, die mehr Thorheit als Vergehen waren, stiftet Ehen und strickt Wolljäckchen für afrikanische Mohrenkinder. Dieser hauptsächlich in Menzel's Hof- und Staatsaktionsbildern vorhandene Frauentypus gehört in demselben Geiste wie der Böcklinische, dessen unmittelbarer Kontrast er ist, schon stark der Gegenwart an. Wie jener das mächtige Naturrecht des weiblichen Menschen mit Prophetenwucht predigt, packt dieser durch die Kritik, vor der die Frau als höchstes Erzeugniss individueller Standesentwickelung, als gesellschaftliches Kunstwerk gleichsam in gewordener Stellung und Wesensbildung erscheint.

— —

Moderne Probleme der Arbeiterfrage in Verbindung mit der wirthschaftlichen Frage der Frau haben seitdem einer junganringenden Kunst die Physiognomie aufgedrückt. Nervöser, empfängnissvoller, entwickelungsbedürftiger ist die Zeit geworden, ihr Athemzug hastiger, brennender ihr Puls und greller ihre Kontraste. Der Erwerb und freiheitlicher Sinn haben unter der Wirkung besonderer Umstände die Frauenfrage zu einer dringenden und heftig umkämpften gemacht. Kein Wunder, dass in Hinsicht auf tiefe Schattenseiten der Gegenwart heissen Gemüthern in der Kunst jedes Wiegen im schönen Schein des Nirgendsheim als ein verruchter Optimismus erscheint, sie dem nach Brot brüllenden Volk nicht beschwichtigende Spiele reichen wollen und die Kunst zur Propaganda für die sittliche Nothwendigkeit benützen, um die Augen der oberen Welt auf gewisse Zustände zu lenken. Grosse Gebiete der neuen Litteratur wie Kunst beschäftigen sich mit der Frau, die niemals in gleicher Weise im Vordergrund stand, und man kann hier die seltsamsten Entdeckungen machen, zieht man die vorhergehenden Perioden zum Vergleich heran. Z. B. dass die Frau ein ganz eigenthümliches Seelen-



Reineckes Ende



Lebende Brücke (Aus dem Kaukasischen Kriege)

leben hat und dass sie eine Form des Leidens wie der Leidensfähigkeit offenbart, die weitaus von denen des Mannes verschieden sind. Um die Sache mit dem nüchternen Namen zu nennen: Die junge Kunst hat das Menschenthum der Frau, nachdem sie lange nicht mehr wie eine Bühnenfigur, eine Puppe oder eine stilisirte Magd in der Auffassung der Männer gewesen ist, künstlerisch entdeckt, zum Thema gemacht, und beutet es aus. Die Kunst spiegelt hier nur wieder, was in aller Munde ist, und wenn man näher zuschaut, ist diese Auffassung viel weniger von socialer Tendenz als sie scheint, sondern sie ruht viel mehr im künstlerischen Bedürfniss einer nach unmittelbarem Leben durstenden Zeit. So hat Liebermann in einem erheblichen Theil seines Werks die Arbeiter- und Taglöhner-Frau seiner Künstlerart entsprechend im allgemeinen Standestypus, mit ihrer unsympathischen aber naturechten Hässlichkeit und mit den kleinseligen Zügen der niedersten Lebenssphäre als das früh gealterte und missbrauchte Lastthier des Mannes geschildert. Durch Uhde ist dieser Typus zum seelischen Leiden, allerdings sehr einseitig, vertieft und um ihn die Gloriole der treuen Gefährtin und der Mutter gewebt. Er hat die

F. Klein-Chevalier, Kuppelgemälde in der Berliner Gewerbeausstellung 1896

Keuschheit, die treue Pflicht, die Arbeitsfreude der unverdorbenen Töchter und Frauen der ländlichen und landstädtischen Armuth geadelt, indem er sie neben einen Heiland von gleicher Herstammung als Handelnde erscheinen lässt. Sein Frauentypus ist im Gegensatz zu dem immer zierlicher und elfenhafter werdenden der Bürgerklassen stark und ausgearbeitet von mühseliger Qual. Die unschönen Züge sind plump, verquollen, — sie sind leidensvoll und verhärmt von der Sorge ums tägliche Brot, und eine müde Entsagung, die fast Hoffnungslosigkeit ist, liegt darin. Schwerfällig ist der Gang, scheu, ohne Herrschaft über die Glieder, und wo sie geht, stiebt aus den zerschlissenen Kleidern dieses armselig-bejammernswerthen Geschöpfs eine Wolke von Armeleutgeruch. Sie ist bei einer zur maschinenmässigen Gewohnheit gewordenen Arbeit begriffen oder in dumpfer Ruhe, die nur eine Poesie kennt: die Predigt am Sonntag Nachmittag, — und nur ein grosses Glück: das werdende

oder eben vorhandene erste Mutterglück. Das erste, — denn beim zweiten ist dies Weib schon zu sehr verstumpft, um es noch mächtig empfinden zu können. Uhde hat in seinem «Schweren Gang» hier sogar das Aeusserste gewagt, was die bildende Kunst wagen darf, aber die keusche Auffassung darin stempelt die künstlerisch bedeutende Darstellung dieses Werks zur Eroberung eines neuen Gebiets, zu einer zweifellos ernsthaften Vertiefung des Frauentypus in der modernen Kunst. — Auch in dem unendlich vielgestaltigen Werk von Max Klinger spielt die Frau eine erhebliche Rolle, — hier spiegelt sich zugleich in den Hauptcyclen von des Künstlers mittlerer Periode ihr sociales Milieu und die Furchtbarkeit ihrer dem Zufall preisgegebenen Existenz, die in diesen Bildungen meist vor dem Abschlussdrama steht, auf breiterer Grundlage. Er hat selbst in den hier gemeinten, von einem vollkommen reifen Realismus erfüllten Radirungen kein bestimmt festgelegtes Modell und kein fest begrenztes Thema wie die Vorgänger, aber man kann doch einen wiederkehrenden Typus beobachten. Da ist eine starkgebaute, mittelgrosse, herbe und unschöne, aber mit einem gewissen Geschmack gekleidete Frauengestalt von wilder oder gepresster Entschlossenheit: die verzweifelt mit dem Schicksal um ein ehrliches Sein ringende halbgebildete Arbeiterin, Näherin, Ladenmamsell, — die an einen Säufer verheirathete Frau, — jene mit gebundenen Händen dem Zufall überlieferte Tochter der kleinen Mittelstände, die statt Erfüllung der Sehnsucht nach oben oder nach Glück so oft Schande und Elend findet, aber beinahe nie eine hilfreiche Hand aus der modernen Gesellschaft heraus. Klinger's aus dem Kampf der Zeit geschöpfter Typus, der fast immer in einem Drama, fast nie im trüben Sonnenlicht eines hoffnungsvollen Augenblicks erscheint, ist ein fürchterlicher Zeuge von Nachtseiten der Gegenwart, gegen welche die wirkliche oder sogenannte Arbeiternoth eine Bagatelle ist. — Was Menzel unter den Berliner, Düsseldorfer, Münchner Realisten ist, nämlich der genialste Darsteller der Frau als feinste Blüthe der zeitgenössischen Gesellschaft vor und um 1870, das ist schliesslich Skarbina für die unmittelbare Gegenwart. Er schildert mit berückender Kunst die feingebildete, vornehme, hochsensible, schlanke, zierliche und anmuthige Frau der bürgerlichen Elite in ihrer eigenthümlichsten Sphäre. Dieses duftigzarte, oft ganz Kunst scheinende Geschöpfchen, das unter grellem Tageslicht physisch leidet und matt ist, in der Dämmerung und



F. Klein-Chevalier. Studie zu Nero aus dem Gemälde «Agrippina»



F. Klein-Chevalier. Skizze zu dem Bilde: Wiederankunft des durch Napoleon vertriebenen Casseler Kurfürsten Wilhelm

bei Nacht aber mit grossen Augen der Verwunderung wach wird, wandelt bei ihm durch dunkelnde Strassen voll raunender Winter- oder Frühjahrsstimmung oder im Baumschatten an sonnigem Tag mit dem Lächeln eines zufriedenen Kindes. Oder es sitzt bei hörbarer Stille im dämmerigen und hinter dichten Vorhängen von gedämpftem Sonnenflimmern erfüllten Gemach, liest, grübelt, träumt über einem Buch und belauscht in nervöser Bangigkeit oder mit wohliger Lust die Stimmen um sich und in ihrer Seele. Es ist ein ganz bestimmter Typus, der nicht Hausfrau, nicht Mutter, nicht Gattin in erster Linie ist, der nicht arbeitet, sich auch nicht geräuschvoll vergnügt; in der einzigen Sorge um gute Laune fliesst sein Leben traumhaft in einem feinen Parfüm von lauter dämmerigen Stimmungen dahin, die sich zum berückenden Kunstwerk gestalten. —



F. Klein-Chevalier

von

HEINRICH ROTTENBURG

Die Düsseldorfer Künstlergemeinde hat sich an den Kämpfen und Stürmen, welche das letzte Jahrzehnt dem deutschen Kunstleben brachte, nie mit lautem Lärmen betheiligt, wenn auch der Gegensatz zwischen Alt und Jung, zwischen Fortschritt und Reaktion, hier so gut seinen Ausdruck fand, wie anderswo. Aber die Kunst in Düsseldorf, die weder durch die verwirrende Erscheinungsfülle grosser internationaler Ausstellungen, noch durch übermässigen Zuzug fremder Elemente in ähnlicher Weise beunruhigt und in Athem gehalten wird, wie etwa in Paris oder in München, hat sich in stillerer und stetiger Entwicklung immer ihren vornehmen Rang gewahrt und gleichzeitig sind ihr, wie die moderne Künstlergruppe dort beweist, alle die positiven Errungenschaften jener Kämpfe und Stürme zu Gute gekommen, ohne dass sie unter den dazugehörigen Irrungen und Wirrungen schwer gelitten hätte. So hat die alte rheinische Kunststadt zwar nicht viele von jenen Namen vorzuweisen, die zu Schlagwörtern und Schlachtrufen im Kampf um neue Ideale der Malerei geworden sind, aber sie hat einen strammen Heerbann trefflicher, ernsthafter und an sicherem Können reicher Künstler aufzubieten, an deren Bedeutung auch das parteiischste Urtheil nicht rütteln kann. So oft wir in den letzten Jahren Gelegenheit hatten, in Münchener Ausstellungen die «Düsseldorfer» collectiv beisammen zu sehen, hatten wir auch Gelegenheit, uns über die grosse Zahl hervorragender Kräfte zu wundern, welche die verhältnissmässig doch kleine Stadt aufzuweisen hat: Da sind die beiden Achenbach, Peter und Gerhard Janssen, Rocholl, Hans Bachmann, Walter Petersen, Alexander Frenz, Jul. Bretz, A. Dirks, Anton Henke, Olaf Jernberg, Herman Huisken, H. Hermanns, G. Macco, F. v. Wille u. s. w. u. s. f. Jede «Richtung», jede «Gruppe» hat glänzende Vertretung dort und es ist immerhin von symptomatischer Bedeutung, dass in Düsseldorf zugleich der berühmteste Landschaftsmaler der alten Schule, Andreas Achenbach, und einer der kraftvollsten, markigsten der modernsten Richtung wohnt, Olaf Jernberg. So hat die intime Genremalerei ebenso tüchtige Vertreter dort, wie das «Freilicht» und die neuzeitlichen dekorativen Bestrebungen und die in den letzten Jahren so gewaltig zur Blüthe gekommene Schwarzweiss-Kunst. Welchen günstigen Boden solche Verhältnisse für die Weiterbildung eines jungen, gesunden Talentes bilden, lässt sich am Werdegang so manchen Düsseldorfer Künstlers mit erfreulichem Ergebnisse verfolgen, namentlich auch an dem des Malers Klein-Chevalier, von dessen Schaffen hier kurz die Rede sein, von dessen Werken einiges besonders Charakteristische wiedergegeben werden soll.

Die Lebensgeschichte des trefflichen Genre- und Historienmalers ist weder besonders romantisch noch sehr ungewöhnlich und nur das Eine ist besonders hervorzuheben, dass Klein-Chevalier die Lauf-

bahn eines Künstlers gegen den Willen der Seinigen einzuschlagen den Muth hatte. Er wurde vor 35 Jahren zu Düsseldorf geboren und von seiner Familie zum Offizier bestimmt. Aber der Beruf zum Maler siegte in ihm und er besuchte die Düsseldorfer Akademie, wo er bei Professor Peter Janssen und dem Architekten Adolf Schill in die Schule ging und sich den stattlichen Schatz von Können aneignete, den wir aus allen seinen Bildern erkennen. Seinem Meister Peter Janssen war erst das jüngste Heft dieser Zeitschrift gewidmet, so dass es nicht nöthig ist, auf diesen Künstler und seine Bedeutung hier näher einzugehen.

Der junge Maler hatte sich bald schöner Erfolge zu freuen. So ging er aus einer Concurrenz für den Vorhang des Crefelder Theaters als Sieger hervor, desgleichen aus einem anderen Wettbewerbe für ein Frescogemälde im Rathhaussaale zu München-Gladbach, darstellend die Einweihung des Niederwald-Denkmals. Das letztere, figurenreiche Gemälde hält sich bei aller überzeugenden Sachlichkeit der Darstellung auf's Glücklichste frei von jenem conventionellen Repräsentationsstil, der leider für so viele von den an Deutschlands grösste Zeit gemahnenden historischen Werken charakteristisch ist. Der Schwierigkeit, eine modern gekleidete Menschenmasse im Augenblick einer offiziellen Festlichkeit ohne Steifheit und Convention darzustellen, ist Klein-Chevalier durch das erfolgreiche Bestreben begegnet, jede einzelne Figur zu individualisiren und in jeder dieser Gestalten die ganze Begeisterung des historischen Augenblickes erkennen zu lassen Vom Denkmal selbst sehen wir nur den vorderen Theil des massigen Sockels. Rechts im Vordergrunde die Figur des greisen Heldenkaisers Wilhelm I., entblössten Haupts, den Helm in der Linken, in der Rechten einen Lorbeerkranz. Neben dem Kaiser der Kronprinz, der nachmalige Kaiser Friedrich, und hinter den Beiden eine Schaar von Fürstlichkeiten, Militärs und Staatsmännern; auch Moltke's kluger Kopf ist zu erkennen. Im Gegensatze zu diesen, mit friedlicherem Ausdrucke dargestellten Herrschaften sehen wir im Vordergrunde bewegtere Gruppen begeisterter Festtheilnehmer und Zuschauer — auch diese sind sicherlich zum grössten Theile Portraits. Es ist unschwer zu erkennen, dass eben ein stürmischer Hochruf die Versammlung durchbraust. Hüte und Helme, Schläger und Fahnen werden geschwungen, ein Paar Riesen von der Garde in den bekannten Blechmützen senken feierlich ihre Feldzeichen, und das minder offizielle Publikum, das sich die Treppen heraufkämpft, stimmt mit wildem, ehrlichem Jubel ein in den Festruf. Und unten fliesst der Rheinstrom, belebt von einer Dampferflottille, majestätisch dahin.

Die Ausführung dekorativer Darstellungen grossen Stils, welche dem Künstler stets die grösste Freude bereiteten, wurde ihm für das Hôtel zum Löwen in Düsseldorf übertragen. Dann malte er — abermals als Gewinner einer Concurrenz — einen Theatervorhang für Essen, eine Arbeit, die Klein-Chevalier auch heute noch hohe Befriedigung gewährt; ferner gewann er den ehrenvollen Wettbewerb um Ausführung der Freskogemälde im Rathhaussaale zu Düsseldorf, welche er im vorigen Jahre vollendete. Mit der Darstellung: «Jan Willem werden die Baupläne für das churfürstliche Schloss vorgelegt», hat der Künstler vielleicht sein bestes Werk geschaffen. Wenigstens hält er selbst diese Arbeit dafür.

Eine weitere Auszeichnung erfuhr unser junger Meister durch den Auftrag des preussischen Cultusministeriums, den Sitzungssaal des Bergamtes Halle a. S. mit allegorischen Darstellungen über den Bergbau zu schmücken. In weiteren Kreisen bekannt und eine gewaltige, Achtung gebietende

Leistung, durch Schwierigkeit und Umfang der Arbeit, waren die Kuppel- und Glasgemälde der Berliner Gewerbeausstellung 1896. Wenn man bedenkt, dass die Figuren die ungeheuerliche Grösse von 7½—8 Metern hatten — ein Format, das den berühmten Evangelistenfiguren in der Peterskuppel zu Rom nicht allzusehr nachsteht — so kann man sich einen Begriff davon machen, wie schwierig es war, diese Riesengestalten in Form und Malerei zusammenzuhalten und wirksam zu machen.

In Cassel gewann Klein-Chevalier eine Concurrenz der sogenannten Wimmelstiftung. Das Sujet war: «Die Wiedereinbringung des Churfürsten Wilhelm in Cassel nach dessen Vertreibung durch Jerôme.» Wir sehen den von Reitern eskortirten Wagen des Churfürsten, den ein Gespann von Bürgern zieht, die ihm die Pferde ausgespannt haben. Am Portal einer Kirche begrüsst die Geistlichkeit den zurückkehrenden Landesvater.

Ein einjähriger Aufenthalt des Malers in Rom zeitigte, dem genius loci entsprechend, ein anderes Werk, das auch in München auf einer Ausstellung zu sehen war und die verdiente Anerkennung fand: «Tod der Agrippina, der Mutter Nero's». Neuesten Datums ist der hier als Vollbild wiedergegebene «Spielsaal in Ostende». Als Klein-Chevalier im vorigen Jahre das flämische Luxusbad besuchte, interessirte ihn das Leben in der Spielhölle dort so sehr, dass er beschloss, es im Bilde festzuhalten. Auch in der Behandlung dieses oft und meist mit einem grossen Aufwand theatralischer Effecte gemalten Vorwurfs erhebt sich unser Künstler weit über das Conventionelle. Nur wenige Figuren sprechen von der Tragik, die das Laster der Spielwuth im Gefolge hat, so ein im Hintergrunde nach rechts sich entfernendes Paar, ein Mann, der mit krampfhaft verschlungenen Händen und gesenktem Haupte am Tische sitzt. Die Anderen bewahren äusserlich die kühle Ruhe des Wohlerzogenen und folgen dem Fortgang des Spieles mit der Aufmerksamkeit, mit der man etwa die Handlung auf einer Bühne betrachtet. Das Ganze, im Ton prächtig zusammengehalten, wirkt vornehm und überzeugend wahr. Die Typen sind, weit entfernt irgendwie outrirt zu erscheinen, eminent beobachtet.

Klein-Chevalier arbeitet zur Zeit an einem grösseren Werke: «Besuch Kaiser Wilhelm II. mit Krupp im Stadtverordnetencollegium zu Essen» — bekanntlich hat Se. Maj. der Kaiser diese Körperschaft damals durch seinen unerwarteten Besuch überrascht. Ausserdem hat der Maler zwischen den aufgezählten grösseren Schöpfungen eine Reihe kleinerer Genrebilder und Portraits fertiggestellt, und sich namentlich als Portraitist weiblicher Schönheiten einen begründeten Ruf erworben. Wie er selbst erklärt, sind ihm freilich monumentale Aufgaben, in denen er Architektur mit ornamentalem Schmuck u. s. w. vereinigen kann, die Liebsten und er hat das seltene Glück, sich diesen Lieblingsaufgaben verhältnissmässig häufig gegenübergestellt zu sehen. Bleibt ihm dies Glück hold, so wird Klein-Chevalier in nicht ferner Zeit einer der gekanntesten und geschätztesten Meister der dekorativen Kunst in Deutschland sein. Er hat das Können dazu und die schöpferische Kraft, den grossen Zug für das Monumentale und jenes reine, begeisterte Künstlerthum, ohne das es keine Bewältigung grossartiger Aufgaben gibt.



A. v. LIEZEN-MAYER †

von

H. R.

Während der letzten Münchener Carnevalstage, am 19. Februar dieses Jahres, wurden die der Kunst nahestehenden Kreise durch die Nachricht vom Tode des Malers Professor A. v. Liezen-Mayer in tiefe Trauer versetzt. Der Tod dieses Künstlers bedeutet einen Markstein in der Geschichte der deutschen Malerei: mit ihm stirbt eigentlich die Pilotyschule aus. Er war ihr typischster Vertreter, so sehr im Geiste seines einstigen Meisters aufgegangen, dass auch noch seine spätesten Werke den unverwischten Stempel jener Schule tragen.

Alexander von Liezen-Mayer war ein Ungar, am 24. Januar 1839 zu Raab geboren. Er wandte sich früh schon dem Berufe eines Malers zu, begann 1856 seine Studien zunächst an der Wiener Akademie und trat bereits anderthalb Jahre später an die Münchener Künstlerhochschule über. Hier «genoss» er zunächst unter Hiltensperger die Segnungen des Antikensaales, kam dann zu Anschütz in die Malschule und 1862 in Piloty's Meisteratelier selbst. Direkt unter Piloty's Leitung malte er sein erstes grösseres Werk: «Die Königin Maria von Ungarn mit ihrer Mutter Elisabeth am Grabe Ludwigs des Grossen im Jahre 1385», eine Arbeit, die, trotzdem sie eine treffliche Talentprobe war, noch nicht besonderes Aufsehen erregte. Nicht viel besser ging es seiner «Krönung Karls von Durazzo im Dom zu Stuhlweissenburg», die ebenfalls 1862 fertig wurde und seiner «Heiligsprechung der Elisabeth von Thüringen», die in den Besitz eines Birminghamer Sammlers überging und ihm den ersten Preis einer akademischen Concurrenz einbrachte. Seinen ersten grossen Erfolg brachte das Jahr 1867 mit dem Bilde: «Maria Theresia legt im Garten zu Schönbrunn das Kind einer armen Bettlerin an ihre Brust». Hier vereinigt sich Alles, glänzende Farbe, prächtige Composition und tiefer, seelischer Ausdruck zu einem Ganzen von hinreissender Wirkung. Wir sehen die majestätische Gestalt der schönen Kaiserin auf die Stufen einer Steinbank hingekauert; sie reicht dem winzigen Wesen, dessen Mutter ermattet in einer Ecke der Marmorbank schlummert, die Brust. Im Hintergrunde trägt die Kindsfrau in reichem Tragkissen eben das Kind der Kaiserin selbst heran. Das Bild, von dem Schultheiss einen wohlgelungenen Stich gefertigt, fand allseitigen Beifall und begründete mit einem Schlag den Ruhm des jungen ungarischen Malers. Durch eine Reihe vorzüglicher Bildnisse, u. A. das seines Landsmannes, Freundes und Collegen, des Malers Alexander Wagner, hatte er sich übrigens ebenfalls schon Beifall und Anerkennung erobert.

Eine Arbeit Liezen-Mayer's, als deren Urheber der Künstler seltsamer Weise wenig bekannt war, ist der Vorhang, den er für das Theater am Gärtnerplatz, das damalige Aktien-Theater malte. Er zeigt uns in schwungvoller, prachtvoller Composition Allegorien der Theaterkünste, die Tragödie, den Humor u. s. w. Der Vorhang, den Alexander Liezen-Mayer 1897 für das Hoftheater zu Hannover im Auftrage des Kaisers malte, und der ihm noch auf seinem letzten Krankenlager eine Ordens-Auszeichnung eintrug, behandelt ein sehr ähnliches Motiv.

Im Jahr 1867 trat Liezen-Mayer aus der Münchener Akademie aus, um als Bildnissmaler und Illustrator thätig zu sein. Zunächst waren es die Gestalten von Goethe's «Faust», die den Stift des

begeisterten jungen Malers fesselten, und es entstand jener Cyklus von 50 Illustrationen, der den Namen Liezen-Mayer in alle Welttheile trug, ein Prachtwerk, das in den verschiedensten Sprachen und Ausgaben erschien, in Stichen und photographischen Nachbildungen. Es zählt den Besten der zahllosen Faust-Cyklen bei und — trotzdem es von der Hand eines Ungarn stammt — den «Deutschesten». Der Maler ist mit tiefem Verständniss und gemüthvoller Innigkeit in den Geist der Dichtung eingedrungen. Auch einige seiner Oelgemälde entnahmen ihre Stoffe dem Faust'schen Gestaltenkreis: «Martha Schwerdtlein und Gretchen», «Die Gartenszene» u. s. w. Ein nicht minder grossartig angelegtes Werk als der Faust-Cyklus ist die aus etlichen 30 Blättern bestehende Bilderreihe, welche Liezen-Mayer zu Schiller's «Lied von der Glocke» gezeichnet hat und des gleichen Dichters «Maria Stuart» schmückte er ebenfalls mit Illustrationen. Im Jahre 1873 entstand ein grosses Oelbild «Elisabeth unterzeichnet das Todesurtheil der Maria Stuart». Illustrationen zu Scheffel's «Eckehardt», zu Shakespeare's «Cymbeline» und zu Freytag'schen Romanen gelangten ebenfalls in jener Zeit zur Vollendung.

Im Jahre 1870 begab sich Alexander von Liezen-Mayer zu einem zweijährigen Aufenthalt nach Wien, wo ihn hauptsächlich Porträtaufträge festhielten. Er malte auch u. A. ein prächtiges Bildniss des Kaisers Franz Joseph und mancherlei Personen der grossen Welt.

Dass es ihm an Auszeichnungen nicht fehlte, ist begreiflich. Man berief ihn 1880 als Direktor an die eben neu eingerichtete Stuttgarter Kunstakademie und hier verbrachte er drei Jahre in reger, erspriesslicher Thätigkeit, bis er, einem Rufe an der Münchener Akademie folgend, hier den Wirkungskreis fand, der ihm am Meisten zusagte. Was der Pinsel A. v. Liezen-Mayer's seit jenen Jahren Alles schuf, ist schwer in diesem knappen Rahmen aufzuzählen. Historische Stücke, kleinere Genrebilder, Illustratives und Porträts folgten sich in reichem, bunten Wechsel. Wir nennen nur: «Der ersten Liebe goldne Zeit», ein unter blühenden Büschen gelagertes bäuerliches Liebespaar, dem zu Häupten ein Genius der Liebe und des Frühlings segnend vorüberschwebt; eine «Flucht nach Aegypten» (gemalt 1887) von vollendet schöner, einfacher Composition; «Wozu die Blumen fragen, ob ich Dich liebe?» — ein Liebespaar aus Goethe'scher Zeit in lichter Landschaft; eine «Heilige Elisabeth», die einer Bettlerin ihren Mantel reicht (1885); «Die Gratulanten», eine liebliche Familienscene aus dem bayerischen Gebirg; «Bei der Toilette», «Am Brunnen», «Das Mädchen aus der Fremde», «Plauderstündchen», «Erste Liebe» u. s. w. u. s f.

Zu A. v. Liezen-Mayer's bekanntesten Historienbildern gehört unstreitig seine «Philippine Welser vor Kaiser Ferdinand I.». Hierin kommt er seinem Meister Piloty am Nächsten. Den letzten grossen Erfolg erzielte unser Künstler mit dem 1896 auf der Pester Millenniumsausstellung begeistert aufgenommenen und auch im folgenden Jahre in München ausgestellten Werke: «Die Erhebung des Matthias Corvinus zum König von Ungarn».

A. v. Liezen-Mayer hat sich im Jahre 1872 mit einer jungen Amerikanerin verheirathet, mit welcher er in der glücklichsten Ehe lebte. Ein interessanter Kreis intimer Freunde und vertrauter Schüler umgab ihn und unverhüllter warmer Sonnenschein strahlte in sein Leben, seine Kunst stetig reifend und jung erhaltend. In einem späteren Heft werden diese Blätter sein Wirken noch eingehender würdigen. Ein abgerundetes Künstlerleben, von Misstönen frei und an Erfolgen reich, hat seinen Abschluss gefunden an dem Tage, da der Tod Alexander von Liezen-Mayer den Pinsel aus der Hand nahm. Möge er von seinem arbeitsreichen Leben ausruhen in Frieden!



Dante in Florenz



Forellenfischer am Ufer

RELIGIÖSE KUNST

VON

WOLFGANG KIRCHBACH



Die erste Christusdarstellung in den Katakomben von San Calisto
Aus: Bosio. Roma sotteranea

Vor uns liegt ein Bildniss Christi oder Jesu von Nazareth aus dem Jahre 150 nach der Geburt dieses grossen Religionsstifters. Man hat es in den Katakomben von San Calisto gefunden; 1632 hat Bosio in seiner Roma sotteranea einen Kupferstich darnach veröffentlicht, den in diesem Werke u. A. auch die Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München und die Kgl. Bibliothek in Berlin besitzt. Es ist wohl die älteste Darstellung des Antlitzes Jesu, die uns überhaupt erhalten geblieben ist. Und diese Darstellung macht durchaus den Eindruck, als ginge sie auf noch ältere Bildnisse Jesu zurück, die im Stile der sogenannten Mumienportraits gehalten gewesen sein dürften und möglicher Weise thatsächlich in ihrer letzten Quelle nach der Natur von irgend einem syrischen oder griechischen Anhänger Jesu gemalt waren. Denn wenn auch in Judäa selbst sich kaum Jemand gefunden haben dürfte, der ein solches Bildniss des berühmten Meisters angefertigt hätte, so gab es um so mehr Griechen und freier gesinnte Syrier, welche in der Weise der damals allgemein üblichen Ahnenbildnisse oder jener egyptischen Portraits, die wir noch massenhaft auf den Mumien finden, die Züge des grossen Volkslehrers festhalten konnten. Das Bedürfniss nach solchen Portraits war im Alterthum ganz allgemein, besonders zur Zeit Jesu. Nicht nur Cäsarenbüsten und Kinderbüsten fertigte man an, sondern vor Allem auch gemalte Bildnisse. In Rom, in Athen, in ganz Kleinasien und Egypten blühte neben der Portraitplastik auch eine

nach unserem Geschmack allerdings primitive Bildnissmalerei. Es wäre sehr verwunderlich gewesen, sollte man in einer griechischen Stadt, wie Caesarea Philippi war, in der Jesus lehrend auftrat, nicht das Bildniss der Rabbis festgehalten haben. Eine alte Sage berichtet, dass in dieser Stadt ein Erzbild Jesu stand, welches eine Heidin errichtet haben sollte, die er vom Blutgang geheilt hatte.*) Es wurde unter Julian zertrümmert. Jenes älteste Katakombenbild zeigt uns keinen leidenden Christus, sondern einen Mann in der Vollkraft der Jahre. In der Stirnmitte gescheitelte, lange Lockenhaare fallen auf die Schultern herab. Die Nase ist länglich und regelmässig, die Stirne oval abgeflacht wie an griechischen Stirnbildungen, aber in den Schläfen ziemlich breit, individuell entwickelt, die Augen gross; regelmässig geformt die Augenbrauen. Der oval geführte Backenbart ist in der Kinnmitte gespalten. Es war diese Barttracht sammt den gescheitelten langen Haaren die Tracht der vornehmen jüdischen Jünglinge, überhaupt auch der Rabbis, und schon dadurch trägt dieses alte Katakombenbild das Gepräge der Echtheit. Die Kinnspalte im Barte Jesu und die langen Locken haben sich daher auch bis heute durch alle religiöse Kunst erhalten, die sich innerhalb einer gewissen Ueberlieferung bewegt hat. Auch ein frei herabhängender Schnurrbart charakterisirt das älteste Jesusbild. Der Ausdruck des Gesichts ist mild und heiter zugleich. Ueber der linken Schulter liegt ein Gewandstück, die rechte Schulter und Brust ist frei und zeigt einen breitbrüstigen Mann, der sich frei und offen zu bewegen gewöhnt ist, wie etwa Michelangelo in seiner Jesusstatue auch einen solchen breitbrüstigen Christus schuf. Schlank und wohlgenährt zugleich ist der Hals. Das Katakombenbild macht einen durchaus individuellen Eindruck. Es ist wirklich ganz portraitartig, kein allgemeiner Typus. Und eben dies lässt uns schliessen, dass es auf noch ältere Originalbilder des Mannes oder irgend eines Mannes zurückgeht, den man für Jesus, den Sohn Josephs und der Maria, angesehen hat. Von allen späteren Typen ist Tizian's «Zinsgroschen» diesem ältesten Jesuskopfe am Nächsten gekommen, nur dass er ihm jenen strengen, beinahe blasirten Ausdruck gegeben hat, jenen Ausdruck eines Mannes, der in scharfsinnigen, räthselhaften Gleichnissen spricht und gewöhnt ist, seine Gegner zu vexiren. Der Jesus von 150 blickt freier und heiterer drein, er erinnert eher an den Ausdruck eines alten Bildnisses von Shakespeare.

Sei dieser Jesuskopf aus den Calixtuskatakomben nun wirklich der Nachklang eines älteren, authentischen Bildnisses oder nur eine Idealvorstellung, wie um 150 die Nazarener in Rom sich ihren Jesus vorstellten, jedenfalls befinden wir uns vor einem der ältesten Anfänge christlich-religiöser Kunst, ja, vielleicht vor ursprünglichen Anfängen derselben. Denn wenn wir im Folgenden einen allgemeinen Ueberblick thun wollen auf die Entwicklung der christlich-religiösen Kunst und die Stadien derselben, so müssen wir uns vergegenwärtigen, dass diese religiöse Kunst vor Allem der Darstellung Jesu, seiner Leiden, seiner Familie, seiner Lebensgeschichte gewidmet ist und dass von diesem Mittelpunkte aus allmählig sich das Gebiet der religiösen Darstellung erweitert, indem man nach und nach den Schöpfer und Gottvater selbst, den heiligen Geist, Engel und Teufel, jüngstes Gericht, Sündenfall und Sintfluth, ja, auch sonst die alttestamentarischen jüdischen Schriften sich lebendig illustrirt.

---

*) Vergl. hierzu: «Das Urbild Christi» von A. Matthes (1896).

In den Anfängen des Christenthums, wo es noch ganz in jungfräulicher Strenge vor Allem die Verbreitung des jüdischen Monotheismus bedeutete, konnten seine Religionsgemeinden, die um das mittelländische Meer herum sich verbreiteten, sicher noch an keine Darstellung Gottes selbst denken. Das Mosaische Gebot «Du sollst dir kein Bildniss machen» wurde von Judäa aus mit übernommen. Dass man nur den Einen unsichtbaren Gott anbetete, gegenüber den vielen sichtbaren Göttern, war das Wesentliche. Schon zweihundert Jahre vor Jesus war von Jerusalem aus eine bewusste Organisation und eine bewusste Propaganda für den Glauben an den einen Gott unter den Völkern eingeleitet worden, mit ihm aber auch für das strenge Gebot, dass man sich von diesem einen Gotte des Monotheismus kein Bildniss machen dürfe. Als durch das Auftreten Jesu und seiner Nazarenerschule ein tieferer sittlicher Gehalt in diese Lehre vom einen Urwesen aller Dinge gekommen und damit der Sieg dieser edleren religiösen Vorstellungen entschieden war auch für die Gebildeten des Alterthums, musste die Kunst sich zunächst der Persönlichkeit Jesu selbst und seiner Schicksale bemächtigen, wenn sie überhaupt religiös wirken wollte. Durch Paulus und seine Schule war Jesus sehr bald zum Christus, zum erlösenden Weltprincip erhöht und zurechtgedacht worden, ein Princip, das man in jenen älteren Zeiten noch rein geistig und sozusagen philosophisch verstand. Aber in diesen Zeiten gab es noch nicht eine wirkliche christlich-religiöse Kunst, sondern die Kunst des römischen und griechischen Alterthums wirkte noch Jahrhunderte weiter, nur dass sie immer mehr der blossen Handwerksmässigkeit verfiel, bis allmählig Technik und Naturanschauung völlig verloren gingen.



Giotto di Bondone. Kreuzigung
Original in der kgl. Gemälde-Galerie zu Berlin

Jenes älteste Bildniss Jesu gehört noch ganz der besseren Kunstweise des Alterthums selbst an. Die ersten Keime christlich-religiöser Kunst tragen noch die freien Züge einer geübten, natürlich beobachtenden Kunstweise und wirken, so weit man überhaupt Gegenstände des neuen Glaubens an den einen Gott darstellen durfte und mochte, mit den Mitteln der um das ganze Mittelmeer verbreiteten Technik der römisch-griechisch-egyptischen Culturperiode. Zu einer in sich geschlossenen religiösen Kunst als solcher sehen wir es indessen nicht kommen. Das älteste Christenthum wirkte nicht kunstbildend, konnte es nicht thun, denn es war, gegenüber dem götterbildenden Heidenthum, die Begründung einer religiösen Abstraction, einer übersinnlichen Vereinfachung der Begriffe. Was in diesen ältesten Zeiten wie religiöse Kunst aussieht, sind

ohnmächtige Versuche des absterbenden antiken Kunsttriebes, den neuen Begriffen eines alleinigen Gottes, einer erlösenden Person, gerecht zu werden. Eine Legende, eine Lebensgeschichte Jesu und der Heiligen, war kaum im Keime vorhanden; sie musste erst selbst gebildet werden. In den Schriften des Paulus, die zu den ältesten Urkunden der neuen Religion gehören, gibt es nur Begriffe, dogmatische Abstractionen; die Worte Jesu selbst, die so reich an Anschauung sind, die Gleichnisse, welche nachmals der Malerei so viel Gelegenheit zur Illustration boten, waren viel weniger bekannt, obwohl Matthäus selbst diese schönen Lehren aufgezeichnet hatte. Sie blieben auf einen engeren, höher gebildeten Kreis beschränkt, während das Propagandawort vom gekreuzigten Lamm Gottes zugleich mit dem Glauben an den einen Gott zunächst popularisirend voranlief. Nachrichten vom geschichtlichen Lebenslauf Jesu gingen wohl mit um; aber die ältesten Evangelien, wie das syrische Evangelium, wussten nur, dass Jesus der eheliche Sohn Josephs und der Maria war. Noch gab es keine Jungfrau Maria; noch dichtete Volksgeist und Dogma an diesen neuen Vorstellungen, bis spätere Evangelien, wie Lukas, allmählig den Schatz dieser Volkssagen und Ausdeutungen alttestamentarischer Dichterworte zu neuen Kundgebungen sammelten. Und nun begann die weitere Legendenbildung. Als aber dieser Process bis zu einem gewissen Grade poetisch-religiös vollendet war, da war auch die bildende Kraft der alten Künstlervölker erloschen. Es folgt eine tausendjährige Nacht, wo es keine religiöse Kunst gab, sondern nur ein plumperes und feineres Mosaikhandwerk nach den mechanischen Traditionen des byzantinischen Kunsthandwerks. Als solches hat dieses ja gewiss viel Interessantes geleistet; die künstlerisch-geistige Ausbeute des ganzen Jahrtausends aber ist beinahe gleich Null; wir sehen nur, dass die conventionelle, allegoristische Darstellung von dogmatischen Vorstellungen der triumphirenden Kirche die Hauptsache war. In Miniaturen, Büchermalereien finden wir wohl mancherlei schönen und versteckten Kunsttrieb, aber die menschliche Gestalt, der dargestellte Vorgang bleibt in der Hauptsache ein Ornament mit allegorischen Beziehungen in verdorbenen Reminiscenzen antiker Formen. Nur als Ornament zur Andeutung der kirchlichen Dogmen durfte der menschliche Kunsttrieb sich äussern; im Uebrigen blieb er geknebelt, so weit er vorhanden war.

Dass er aber in der grossen Masse überhaupt noch nicht da war, dass nach dem sechsten Jahrhundert allmählig auch die letzten Reste antiker Kunsttriebe, die schon seit 400 Jahren schematisirt waren, erstarrten, dass sie völlig schwanden, — woran lag wohl das?

Nun, halbwilde Horden von Germanen, Slaven, Tataren, welche die ewige Natur aus ihrem Vorrath von ungemodelter Kraft nach Europa hineinschickte, hatten vom alten Grund und Boden Besitz genommen, nicht nur im Norden, sondern auch an den Küsten des Mittelmeeres. Vandalen hausten in Afrika, Gothen zertrümmerten in Athen die Götterbilder, und sie schlugen ihnen um so vandalischer die Köpfe ab, je mehr sie auf ihre Wildheit den Glauben an den einen Gott gepfropft erhielten und bei allzu früher Erstickung freier mythischer Triebe, die sich noch nicht ausgelebt hatten, in eine Art von religiöser Treibhausluft versetzt wurden. Noch völlig roh im Gehirn und doch schon Monotheisten! Das war der tiefere Fluch dieses Jahrtausends. In Griechenland und Jerusalem waren nach uralter Culturarbeit, nach vollem Ausleben aller ästhetischer Kunsttriebe die Weisen und das gereiftere Volk von Judäa zum tieferen Begriffe von dem einen Gotte vorgedrungen. Die jungen, rohen



Tiziano Vecellio pinx. Phot. F. [illegible]

Der Zinsgroschen

Original in der kgl. Gemälde Galerie zu Dresden





Leonardo da Vinci pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das heilige Abendmahl

Völkerschaften aber, die in die christliche Bewegung hineingeriethen, hatten ihren alten Heidenglauben erst zur Hälfte geschaffen, von bildender Kunst konnte keine Rede sein, denn die gedeiht erst da, wo der Pflug lange die Erde aufgeackert hat. Und sie mussten erst ackern lernen, um es kurz zu sagen.

Tausend Jahre dauerte diese allmählige Vorbildung der Völker Europas zur feineren Cultur. Da begegnen wir denn mit dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts bis in seine Mitte hinein den ersten Spuren eines künstlerisch-freien Empfindens. Die heiligen Masken der Byzantiner mit ihrer allegorischen Zeichendeuterei, mit dem embryonenhaften, mürrischen Zuge ihrer Gesichter wollen wieder Leben gewinnen. Wir begegnen um 1207 zum ersten Male am Dome von Spoleto einem jugendlichen Christus. Die byzantinische Christusmaske war allmählig zu einem Greise geworden; die Gesichter sahen aus wie in Spiritus gesetzte Frühgeburten.

In Toscana, mit Cimabue und Giotto, beginnt eine erste Blüthe der christlich-religiösen Kunst wie der Kunst überhaupt. Und auch in der Bildhauerei regen sich die ersten Triebe künstlerischer Darstellung religiöser Stoffe. Rein geistig war zunächst diese Erneuerung künstlerischer Triebe. Man fing zum ersten Mal an sich vorzustellen, wie etwa im wirklichen Leben der Tod Christi, die Grablegung, die Beweinung, die heiligen Vorgänge und Geschichten überhaupt sich ausgenommen haben könnten. Man schuf nicht mehr allegorische Anspielungen, ornamentirte Dogmen und an den Kirchenwänden versinnlichte Hieroglyphen zu lateinischen Glaubenssatzungen, sondern man sah die christlichen Legenden und biblischen Geschichten als eine epische Wirklichkeit an, deren Darstellung angestrebt wurde mit den Mitteln der Einbildungskraft. Tausend Jahre der Vermischung jüdisch-urchristlicher Religionslehren und Erlösungslehren mit heidnischen Sagenwelten, die Umwandlung griechischer und germanischer Götter in christliche Heilige oder Teufelsgestalten hatte einen grossen Vorrath von neuen Stoffen für die Malerei geschaffen. Die germanische Göttin Perchtha, die mit den Longobarden nach Oberitalien eingewandert war sammt ihrem «Kinderheer» (dem «Mutterheere» ungeborner Kindlein), hatte sich mit der Mutter Jesu, Maria, zu einer neuen Götterbildung vereinigt im Volksbewusstsein, und die ehemals jüdische Frau Mirjam erschien nun in einer himmlischen Glorie, umgeben von geflügelten kleinen Kinderköpfchen, die nichts Anderes sind, als das Heer der Ungebornen um Frau Bertha «mit dem Gänsefuss», Frau Holle, zu welcher die Gattin Josephs ward, eine Gestalt, in welcher Tausende die alte Heidengöttin noch heute anbeten. Der neue Stoff war allmählig im Volksbewusstsein ausgereift, die Kirche selbst wurde vom fabelbildenden Geiste des Volkes fortgerissen. Aus den Fabel-



Fra Filippo Lippi. Maria, das Kind verehrend
Original in der kgl. Gemälde-Galerie zu Berlin

gestalten altjüdischer sechsflügeliger Seraphine, aus den assyrischen halbmenschlichen Cherubim waren allmählig zweigeflügelte Menschengestalten geworden und die Kunst begann all' diese Wesen menschlich, natürlich, als mythische Wirklichkeiten aufzufassen, die zum Theil von Haus aus nur Ausgeburten allegorischer Dichterphantasien eines Ezechiel, Jesaia oder der Offenbarung Johannes gewesen waren. Aus dem Scheol, der mythischen Unterwelt des ältesten Judenthums, von dem die Propheten schon nur noch bildlich gesprochen hatten, aus dem Hades der Griechen, der «Hel» der Germanen war die «Hölle» geworden, welche man für den Ort der Verdammten hielt. Die Mönchsphantasie des Mittelalters hatte dazu noch das Fegefeuer ersonnen. Genug, reich war der religiös-mythische Stoff, welcher eine freier werdende Einbildungskraft bewegen konnte.

Und diese Einbildungskraft arbeitete gleichzeitig auch dichterisch daran sich frei zu machen. Dante, der gleichzeitig mit Giotto lebte, hatte die Kühnheit, diese Vorstellungen ihrer dogmatischen Bedeutung zu entreissen und aus seiner Hölle, aus dem Inferno einen Vorwand politischer und sittlicher Tagessatire zu machen. Die Auflösungsarbeit begann, welche das, was man dogmatisch geglaubt hatte, zu einem weltlichen Spiele der Phantasie umbildete. Und eben in solcher Zeit fand die Malerei die Kraft, den religiösen Stoffen zum ersten Male die menschliche Seite abzugewinnen.

Noch sind die Darstellungsmittel die primitiven einer eben beginnenden Kunst. Giotto's Fresken in Padua, in Florenz und so vielen anderen Städten kommen nicht über eine einfache Linienzeichnung hinaus, welche nur die allgemeinsten Eigenschaften einer Gestalt wiederzugeben vermag. Noch ist von einem ernsteren Naturstudium keine Rede, noch werden nicht treue Nachahmungen der Natur in Form und Farbe versucht, sondern alle Kraft dieser rein geistigen Kunstanfänge legt sich in die Auffassung des Vorganges. Der mimische Verstand, beflügelt von einer erwachenden dichterischen Einbildungskraft, beginnt sinnig klügelnd sich in die dargestellte Situation zu versetzen. Das religiöse Gefühl ist nur so weit mitthätig, als man selbstverständlich von der Heiligkeit der Vorgänge durchdrungen ist und sich als guten Christen und freien florentinischen Republikaner zugleich fühlt. Schon bei Cimabue, noch mehr bei Giotto, fehlt jede Ueberschwänglichkeit des Religionsgefühls, jede Betonung einer pietistischen Auffassung. Wir werden sehen, wie später, bei viel höher entwickelter Technik, auf einmal ein ganz anderer Zug, ein Zug der Frömmelei und Gefühlsdrückerei aufkommt, bevor die religiöse Kunst sich völlig zur Freiheit des Historischen erhebt.

Bei Giotto, wie gesagt, spielt der geniale Verstand, der Sinn für die Richtigkeit der Darstellung die Hauptrolle. Er stellt in seinen einfachen Linien z. B. die Ausgiessung des heiligen Geistes dar. Die spätere italienische Kunst macht daraus meist einen Vorgang mit höchst aufgeregten Gebärden. Bei Giotto sitzen die Jünger still beisammen, die Köpfe sinnig geneigt, als lauschten sie einer inneren Eingebung, tief concentrirt, die Hände in verschiedener Pantomime der Nachdenksamkeit zusammengelegt. Das ist so einfach, so klar, so richtig. Ueberall sehen wir diesen Meister und seine Schule darauf bedacht, zu verfahren wie ein guter Schauspieler der realistischen Schule arbeitet, der nur diejenige Gebärde sucht, die psychologisch unmittelbar richtig ist. Die Verbindung von tiefer Empfindung mit psychologischem Verstand, welche die moderne Welt an einer Italienerin wie Eleonore Duse bewundert hat, sie ist das, was für diese ersten Anfänge der religiösen Kunst bei Giotto charakteristisch

bleibt. Da aber die Darstellungsmittel diese treffend erfundenen Gebärden, diese ganze Schule richtiger Mimik nur sehr primitiv wiedergeben, so haben wir beim Betrachten all' dieser Werke immer die Empfindung gehabt, dass wir mehr Püppchen eines äusserst geschickten Marionettentheaters sehen, dessen Director ausserordentlich erfinderisch ist in frappanten Gebärden, Posen und Stellungen seiner Figürchen. Die Gewandung all dieser religiösen Gestalten ist noch ganz ideal; ein Nachklang gewisser griechischer, antiker Bekleidungsformen; der Gesichtsausdruck ganz einfach schematisch.

Es währt ja nicht lange, so sehen wir in der ganzen kirchlichen und religiösen Kunst Italiens, Deutschlands und anderer Länder diese schematische Bekleidung schwinden und fast überall die Heiligen und Maria, die Jünger in den Trachten der Zeit, der näheren Umgebung einhergehen, in welcher die Künstler schufen. Nur Jesus selbst behält zumeist sein ideales Gewand bei, weil man ihn ja doch stets als den menschgewordenen Gott dachte. Der gekreuzigte Christus dagegen war ein Symbol für sich, von dem wir noch besonders zu reden haben.

Der allgemeine allmählige Fortschritt, den nach Giotto und seinen Zeitgenossen Plastik und Malerei überhaupt in technischer Hinsicht mit der allmähligen strengeren Ausbildung der Gestalt und der Naturnachahmung machen, kommt auch der religiösen Kunst zu Gute. Man muss aber bedenken, dass kirchliche Bilder zumeist auf Bestellung frommer Kreise hin entstanden, dass sie für Altäre, für Sakristeien, für Ausschmückungen der Kirchenräume verlangt wurden und dass die Besteller ihre Anschauungen, ihren Einfluss dabei geltend gemacht haben. Nicht nur die freie Phantasie des Künstlers war dadurch an gewisse Conventionen gebunden, sondern auch seine Technik, die Freiheit seiner Naturanschauung unterlag religiösen, dogmatischen Vorurtheilen. Wir können deutlich verfolgen, wie schwer der Kampf eines Cimabue und Giotto, sowie ihrer Vorgänger, gegen die byzantinischen Conventionen gewesen ist. Und auch weiterhin sieht man, wie jeder neue Schritt in der künstlerischen Belebung der heiligen Gestalten einen gewissen Widerstand zu überwinden hat. Zunächst beobachten wir aber in Italien von Giotto an, bei Meistern wie Lorenzetti, und bis zu dem liebenswürdigen Fiesole hin, jenen sicheren rationalistischen Zug der mimischen Darstellung, der sich gewissermassen realistisch in die geschilderten Vorgänge hineindenkt, ohne irgendwelche Beziehungen zu suchen, die ausserhalb der reinen erzählenden Darstellung liegen. Verbunden ist mit dieser Richtung, dieser Schicht der Kunstentwicklung ein Absehen von jedem Glanz und Pracht der Farbe oder Kostümirung; es wird nur rein sachlich verfahren; man drückt mit tiefer Empfindung alle Situationen aus, aber die Tiefe dieser Empfindung ist nicht kirchlich-religiös, sondern rein menschlich, die unentwickelte Kenntniss der Natur aber macht mehr oder minder die Gestalten zu geistreich belebten Puppen.

In eine andere Welt treten wir allmählig ein mit der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts und der ersten Hälfte des fünfzehnten. In Italien beobachten wir in dieser Zeit im Ganzen einen Rückgang der künstlerischen Empfindung auf das Religiöse um seiner selbst willen. Es ist auf einmal, als sei ein ganz anderer Zug in die Welt gekommen. In Florenz, in Perugia, in Venedig, in Bologna, fast an allen Stätten der Kunst sehen wir jene Madonnenbilder überhand nehmen, die sich dadurch kennzeichnen, dass die Mutter Gottes auf einem Throne sitzt mit dem Kinde und mit seitwärts geneigtem Kopfe, in einem Ausdruck der demüthigen Einfalt. Meist stehen zwei Heilige zu Seiten des Thrones,

gleichfalls mit windschief geneigten Köpfen. Engelsgestalten umgeben in anderen Fällen den Thron; auch sie pflegen ihre Köpfe mehr oder minder zur Seite hängen zu lassen. Dieser conventionelle Ausdruck, dem Minenspiel pietistischer Frömmelei in den Kirchen entlehnt, nimmt allgemein überhand und mit ihm dogmatisch-symbolische Erfindungen. Während die Kunst in dieser Zeit bereits mächtig vorwärts schreitet in der natürlichen Wiedergabe der Gestalt, während man sich bereits ergeht im Aufsuchen tiefleuchtender Farbenwirkungen und kostbare Gewänder an Heiligen, Kardinälen, Madonnen malt, geht der geistige Ausdruck in Gebärden, Stellungen, Mienen in auffälliger Weise wieder auf das Conventionelle zurück. Niemals sind diese Heiligen naiv sich selbst und ihrem Zustande überlassen. Fast immer schielen ihre Gesichter aus dem Bilde heraus auf den Zuschauer. Die Madonna neigt ihren Kopf so übertrieben zur Seite, ihre Stirn ist so dumpf geistlos, ihre Augen stehen in so unnatürlichen Winkeln, dass man in einer Gesellschaft von Kunstbetern, von pietistischen Heuchlern zu leben glaubt. Zum Theil erklärt sich dieses Herausschauen der Heiligen aus dem Bilde damit, dass die betreffenden Madonnen und Heiligen selbst Gegenstand der Anbetung für die Gläubigen waren in den Kirchen. Man kniete ja vor dem Bilde und wollte, dass der Heilige Einen dabei sanft erhörend anschaute. Das Bild wird wieder vorwiegend Cultbild, es ist selbst Gegenstand der Anbetung, während Giotto mit seiner Freskomalerei sammt der ganzen Schule seiner Nachahmer ein freier ethischer Erzähler gewesen war.

So ergibt sich schon hier der Kampf, dass das Bild, je mehr es dem Zwecke der Kirche, dem Cultus dient, je religiöser es im engeren Sinne ist, desto mehr an seiner rein künstlerischen Qualität verliert. Es ist nicht für sich da und seine Figuren leben nicht für sich, sondern für Andere ausserhalb. Je mehr dagegen innerhalb der Religion das rein Menschliche betont wird, je mehr im Christenthum die Lehre vom Menschensohn Christus sich Bahn bricht und mit ihr das Princip der Humanität des menschgewordenen Gottes im Menschen, von der Vergöttlichung des Menschen, desto mehr gewinnt die Kunst Kraft auf sich selbst zu ruhen, dieses Menschliche um seiner selbst willen zu bilden und es zu einer höheren künstlerischen Naivität zurückzuführen.

In der ersten Hälfte des Quattrocento in Italien mit seinen Wurzeln im vorangegangenen Jahrhundert sehen wir z. B., dass das Ideal des Christus in gar keiner Weise nach der menschlichen Seite neigt. Vielmehr überbieten sich die Künstler darin, den Gekreuzigten so elend und entstellt als möglich darzustellen. Häufig begegnen wir einem krummbeinigen Jesus am Kreuze. Das Gesicht wird möglichst verfallen gemalt. Fra Filippino Lippi malt einen Gekreuzigten von hysterischen Formen, aus dessen Händen und Herz das Blut herabtrieft. Engel aber schweben heran und fangen diese Blutströme in Bechern auf. Mehr wie irgend etwas charakterisirt dieses den symbolisirenden Zug des Zeitalters mitten in dem rüstigen Vorwärtsstreben aller Technik nach Pracht und Natur. Jesus ist fast ausschliesslich als das Lamm Gottes gedacht, dessen Opferblut nach paulinischer Lehre die Welt von Sünden erlöst, und so kommt der dogmatisirende Künstler dazu, dieses heilige Blut durch Engel sogar in Bechern auffangen zu lassen. Derselbe Meister malt eine Madonna, die ihre Anbeter in dichten Gruppen um sich versammelt. Zur Symbolisirung des Schutzes, den sie den Ihrigen angedeihen lässt, die Alle um sie knieen, Geistliche und Laien, Männer, Frauen und Kinder, hat die



Petrus Paulus Rubens pinx.

Der Höllensturz der Verdammten

Original in der kgl. Pinakothek in München



Guido Reni pinx.

Ecce homo

Original in der kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden

Gottesmutter einen unendlich langen Mantel, den rechts und links schwebende Engel erheben und über die Gruppen wegziehen wie ein schützendes Zelttuch. Auch hier spielt das Symbolische eine künstliche Rolle. Das Christuskind aber in den verschiedenen Darstellungen der Anbetung der Hirten, der Madonna mit dem Kinde bleibt meist noch ein embryonenhaft verhutzeltes kleines Würmchen von leerem Ausdruck und lediglich symbolischer Existenz. Die Künstler entfalten an Nebenfiguren, Heiligen, musicirenden Engeln zumeist weit mehr Reiz. In Meistern wie Giovanni Bellini wird hier schon das entschiedenste Schönheitsbewusstsein mächtig, dass sich nun beginnt mit dem religiösen Gefühl zu paaren.

Noch beobachten wir in den Anfängen dieser Periode im Norden wie in Italien an der Darstellung der Mutter Maria mit dem Neugebornen, dass die Madonna kaum eine innere mütterliche Beziehung zu ihrem Sohne hat. Meist sitzt sie in dumpfer Rathlosigkeit oder mit einem Ausdruck des Staunens oder der Demuth da, dass sie gewürdigt wurde, in ihrer Einfalt als sterbliche Magd den Gottessohn zu gebären. Aber noch versagt alle Kunst in dieses Kind irgend einen Ausdruck höheren Lebens zu legen, wie es nachmals Raffael Sanzio so wunderbar vermochte. Wir sehen in der dumpfen Halbtheilnahme, der dienenden Art, mit welcher die Madonna mehr als Aufwärterin und fremde Amme das Kind respektvoll behandelt, das Vorherrschen der dogmatischen Ueberlieferung. Die Kunst will absichtlich ausdrücken, dass die Mutter nur das Gefäss für das Walten des heiligen Geistes war und so sehen wir dann erst recht natürlich die Gestalt des Vaters Joseph mit fremdartiger Neugier und verschiedenartig ehrfürchtigem, auch gleichgiltigem Ausdruck das Wunderkind betrachten.



Sandro Botticelli. Der heil. Sebastian
Original in der kgl. Gemälde-Galerie zu Berlin

Aber nun, um die grosse Wende der Zeiten, in welcher der Humanismus in Wissenschaft und Poesie aus der zweiten Hälfte des Quattrocento in das neuanbrechende Cinquecento, in unser sechszehntes Jahrhundert und in die Reformation hineindrängt, sehen wir, dass mehr und mehr diese Madonna auch die Mutter des kleinen Jesus wird, sozusagen die rechtmässige Mutter, welche glückselig mit ihrem Kinde spielen darf, welche freundlich auch den Spielgenossen Johannes herbeilässt. Die Zeit beginnt, wo die Künstler den Ausdruck des Muttergefühles als solchen verherrlichen, wo Jeder aus seiner Erfahrung und seinen Beobachtungen das verklärte Auge der Wöchnerin mit seinem geheimnissvollen Zauber wiederzugeben sucht. Raffael Sanzio wird derjenige, der sich am Meisten unerschöpflich zeigt in dieser Verherrlichung der Mutterschaft in all ihren natürlichen Aeusserungen.

Und gleichzeitig mit dieser Erlösung der Madonna aus ihrer dogmatischen Dumpfheit und Befangenheit, mit dieser ver-

änderten Situation, in der die Gottesmutter ihr Kind menschlich als das ihrige anerkennt, sodass jede Mutter in der Heiligen nur das Vorbild und Abbild ihrer eigenen mütterlichen Erlebnisse erkennt, thut die religiöse Kunst den weiteren Schritt zur Schönheit, zur Erhabenheit auf dem Grunde der einfachen, ungesuchten, natürlichen Wahrheit. Das Schöne wird Religion; die Religion wird eine Religion der Schönheit; die menschlichen Seiten des Christenthums wurden die Träger dieser weltlichen Religion.

Was Giotto einst ersehnt hatte und bei unendlichem Reichthum der erzählenden dichterischen Phantasie technisch nur unvollkommen wiedergeben konnte, das tritt von Neuem die Herrschaft an. Lionardo da Vinci malt sein berühmtes Abendmahl; ewig ehrwürdig im Sinne Giotto's durch den klaren psychologischen Verstand der Auffassung, die dramatisch-richtige Durchführung der Situation. Allgemein wird die Tradition, dass man die heiligen Geschichten von Neuem als einen geschichtlich möglichen Vorgang auffasst, dass man auch die Wunder, sei es eine Himmelfahrt Jesu oder der Maria, sei es die Schöpfung Evas aus der Rippe Adams oder eine Ausgiessung des heiligen Geistes als real, naturwissenschaftlich mögliche Erscheinungen sich denkt und daraus nun alle möglichen Schönheiten plastischer, malerischer Art entwickelt. Das Wunder wird zur Natur selbst; es gibt sich nicht mehr als dogmatische Allegorie wie in dem Zeitraum vorher, wo die religiösen Künstler da und dort immer noch glauben, symbolisirend nachhelfen zu müssen. Selbst die Heiligenscheine müssen sichs gefallen lassen, dass sie zu einer Art von wirklichem Naturphänomen werden, das die Häupter umgibt. Die Künstler haben gelernt, Strahlenbrechungen der Sonne, des Lichts in der Natur nachzuahmen; sie haben die Strahlenkränze des Mondes und seines Hofes studirt; die Glorienscheine und Verklärungen werden nach natürlichen Analogieen dieser Art zu Phänomenen, wie wir sie etwa im Sanct Elmsfeuer auch in Wirklichkeit kennen. Früher war der Heiligenschein meist eine ziemlich massive Scheibe; eine andere Gattung — wie z. B. auf Botticelli's «Beweinung Christi» in der Münchener Pinakothek — glich sonderbaren Strohdeckeln oder Strahlgeflechten, die horizontal über den Köpfen sassen, gleich chinesischen Basthüten. Das Alles ward in der neuen Periode nun zu einer Art von wirklicher, natürlicher Erscheinung. Es ist die Zeit, in welcher Correggio, Michelangelo, Andrea del Sarto, Raffael Sanzio, Tizian als Zeitgenossen schufen; der Letztere fast ein volles Jahrhundert durchlebend. Sie vollbrachten das grosse Werk, die religiöse Kunst völlig zu einer Kunst der Schönheit zu erheben. Und seither ist in das Christenthum und seine Kunst das Bedürfniss der Vereinigung religiöser Stimmung mit der Stimmung der Schönheit, ganz gegen seine ursprüngliche Natur, dermassen hineingewachsen, dass bis heute gerade die frommen Kreise, diejenigen, die religiöse Bilder auch gleichzeitig im religiösen Sinne betrachten, jede unschöne Darstellung heiliger Geschichten schier als Profanation ansehen. Jedermann weiss, dass noch heutigen Tages diejenigen Künstler, welche in ihrer religiösen Kunst das Schöne absichtlich vermeiden und eine hässliche armselige Wiedergabe der evangelischen Geschichten anstreben, um dafür mehr eine Innigkeit des Ausdruckes zu erreichen, gerade bei allen religiös gestimmten Seelen die heftigste Gegnerschaft finden.

Einstmals aber war es umgekehrt. Da galt im Kampfe gegen die alten conventionellen Meister gerade die schöne Darstellung als eine Profanation. Länger noch als in Italien hat sich in Deutschland der religiöse Kunstgeist gegen die Schönheit gesträubt. Landessitte brachte es in Deutschland

mit sich, dass z. B. die Gottesmutter die Haare weit aus der Stirn zurückgekämmt trug und dass ihr Birnenschädel anmuthslos, durch kein Löckchen unterbrochen, im Ausdrucke der geistigen Leere hinter dieser übergrossen Stirne dreinschaute mit dümmlichen Augen. Wohl war in Deutschland, während die Italiener eine Periode des Pietismus durchmachten, die Kunst im Sinne Giotto's naiv geblieben. Man betete nicht so viel, auch nicht so mystisch; in Italien waren viele Mönche in jener Zeit Maler und sie übertrugen ihre klösterlichen Empfindungen und die Gewohnheit geschäftsmässig und aus Lebensgewohnheit zu beten auch in ihre Bilder; in Deutschland und Niederlanden kam das seltener vor; man malte sich statt dessen lieber die Situationen selbst recht lebenswahr aus und suchte die Empfindungen des christlichen Mitleids an den Leiden Christi und der Märtyrer durch möglichst nach-



Paolo Veronese. Die Findung Mosis
Original in der kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden

drückliche Betonung all der Qualmittel zu erwecken, die eine rege Phantasie im Zeitalter der Daumschrauben und der Folterkünste erfinden konnte. Auch in Italien war es ja so gewesen. In jener Uebergangszeit des Quattrocento mit seinen Gnadenbildern, Andachtsbildern, Familienbildern finden wir z. B. den heiligen Sebastian nie dargestellt, ohne dass sein nackter Leib mindestens mit fünf bis zehn Pfeilen gespickt ist, die natürlich an den empfindlichsten Stellen durch den Leib geschlagen sind und womöglich Arm und Bein noch an den Pfahl mitanspiessen. Den Ausdruck des Schmerzes und der Qual vermochte man noch nicht mit jener Laokoonkunst wiederzugeben, welche durch sich selbst schon das nöthige religiöse Mitgefühl und Märtyrerleid erwecken konnte. Den Unterschied der Zeiten sieht man deutlich dagegen an einem heiligen Sebastian des Lorenzo Lotto, eines Zeitgenossen

der grossen Periode Michelangelo-Tizian, den das Berliner «Alte Museum» besitzt. Dieser Heilige, ein wunderschöner Jüngling, fast in Formen gewachsen, wie sie dann auch Correggio liebte, ist nur von einem einzigen Pfeile zwischen Brust und Achsel getroffen. Was früher zehn Pfeile leisteten, thut nun ein einziger, denn die schmerzhafte Wendung des Getroffenen, die Durchführung der schmerzlichen Symptome durch den ganzen Körper rührt um so mehr, als es ein schöner Körper ist, dessen Zerstörung unser Mitgefühl ungleich mehr wachruft, als wenn es ein hässliches Gestell wäre.

Tizian's «Assunta», Raffael Sanzio's «Madonna di San Sisto», Michelangelo's «Eva im Sündenfall» in der vaticanischen Kapelle bezeichnen die Höhepunkte religiöser Kunst, in welcher das Reinmenschliche auch den höchsten Gehalt der Religion selbst ausspricht, in welcher die Versöhnung von Kunst und Religion, von Schönheit und religiöser Verklärung des Irdischen erreicht ist. Und die Religion, insbesondere die katholische Kirche, hat sich diese Errungenschaft, welche zugleich die Popularität der christlichen Vorstellungen mächtig förderte, selbst bei denen, die nicht mehr diesen Mariadienst oder die Dogmen ernstlich glaubten, nicht wieder nehmen lassen. Sie hat selbst auf schöne Darstellung gehalten.

Von nun an muss das Christuskind vor Allem ein schönes Kind sein; von nun an muss auch der leidende und gekreuzigte Christus ein kräftig wohlgewachsener Mann mit schönen Zügen und einem schönen Ausdrucke seines Schmerzes sein. Selbst ein so genialer Charakteristiker wie Albrecht Dürer kann sich diesem allgemeinen Drange nach Schönheit nicht entziehen; seine Madonna mit dem Vögelchen im Berliner «Alten Museum» ist eine blonde Frau von fast griechisch regelmässigen Zügen; die Haare sind reizvoll gescheitelt, leichte Löckchen hängen in die Stirn, und was Anmuth ersinnen kann, um diese schöne Frau den Grazien verwandt erscheinen zu lassen, das hat selbst Dürer's herbere Kunst nicht verschmäht. In Italien aber war ein ganzes Jahrhundert, das Jahrhundert der Lebenstage Tizian's (1477—1576), dem Drange nach sinnreich-wahrer Erfindung und freier Schönheitsverklärung aller religiösen Vorstellungen zugleich geweiht. Die dogmatische Gläubigkeit und ihre allegorische Symbolik schwindet. Wenige Monate, nachdem Luther seine reformatorischen Thesen an die Schlosskirche von Wittenberg geschlagen hatte, vollendete Tizian seine herrliche «Assunta», die Himmelfahrt Mariä. Raffael stand zur selben Zeit auf der höchsten Höhe seines Könnens, um bald darauf zu sterben. Michelangelo hatte bereits die Ausmalung des Deckgewölbes der Sixtinischen Kapelle hinter sich; Correggio begann in Parma jene Reihe herrlicher Heiligengemälde, unter denen die «heilige Nacht» in Dresden der christlichen Welt wohl am Meisten bekannt geworden ist. London, Wien, Dresden, selbst München und andere Städte bewahren Weiteres von dieser Art des Correggio. Es ist sehr merkwürdig, dass von all diesen Meistern, welche künstlerische Normen schufen, die nachmals durch die gesammte weitere religiöse Kunst massgebend geblieben sind, kaum ein einziger ein christlich-katholischer gläubiger Christ gewesen ist. Correggio war ein Freigeist und doch hat er die lieblichste Darstellung des heiligen Kindes in der Krippe geschaffen, doch scheint er geradezu mystisch gläubig, indem er von diesem Kinde, wie ein elektrisches Leuchten, einen Glanz ausgehen lässt, der Antlitz und Busen der Mutter und die Gesichter der Hirten ringsum beleuchtet. Der Freigeist Correggio war es auch, der in S. Giovanni und im Dom zu Parma es zum ersten Male wagte, die ganze Himmels-



Palma Vecchio. Maria mit dem Kinde und zwei Heiligen
Original in der kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden

welt des Christenthums, das Jenseits in ein olympisches Wolkenland umzuwandeln, in das man hinaufblickt, um wie eine visionäre Wirklichkeit Christus und die Apostel droben zu sehen. Man sieht die Madonna von der Erde her in den Himmel auffahren wie Herkules in den Olymp, während Christus ihr aufgeregt entgegenstürzt. Zum ersten Male erblicken wir hier die ganze heilige Welt in Verkürzungen der Untensicht, zum Theile schon mit allen sinnlichen Reizen solcher Untensichten. Seither entwickelte sich weiter ein ganzer Zweig der religiösen Kuppelmalerei in Italien und Deutschland, welcher die Illusion für die Gläubigen zu erwecken sucht, Gottvater und die Engel schwebten leibhaftig über ihnen im Kuppelraume der Kirche, den perspectivische Kunst zur Vorstellung eines unendlichen Raumes erweitert. Veronese ist diesem Beispiele Correggio's gefolgt, Tintoretto und Tiepolo haben diese Kunst fortgepflanzt. Sie ist bis in das Kloster Ettal in Bayern gedrungen, hat in der Zeit der Jesuitenherrschaft in Böhmen zahllose Kirchen in gleicher Weise ausgestattet. Die Lust an der Erweckung der Illusion, dass da oben wirklich die Engel schweben und einherflattern, dass Gottvater, Christus, Maria leibhaftig erscheinen: eine Illusion, die man durch die hochgesteigerte Kunst der malerischen Verkürzung und der Composition erreichte, hat aus mancher Kirchendecke und Kirchenkuppel geradezu ein Ballet gemacht, wo Engelsbeine, Engelsfüsse und Engelsarme durcheinander schweben wie die Beine von Ballettänzerinnen. Aber gerade die künstlerisch ausserordentlich geniale Erweckung dieser Raumtäuschungen bedeutete für die Kirche und die Religiosität der streng Gläubigen eine weitere bedeutsame Eroberung.

Wie Correggio, so war auch Michelangelo ein Mann, der sich lieber an der Philosophie Plato's erbaute, als dass er den Dogmen der Religion Glauben geschenkt hatte. Man muss bedenken, dass die katholische Kirche sich innerlich in ihren Hauptvertretern dermassen befreit hatte von den Anschauungen der Dogmatiker selbst, dass Papst Leo X., der Zeitgenosse Luther's, mit hochgestellten Geistlichen wie Gemisthos Plethon, Bessarion, Cardinal Bembo es offen aussprach, «die Tage seien nicht mehr ferne, wo Judenthum, Christenthum und Islam von der Religion der allgemeinen Menschlichkeit überwunden sein würden». In solcher Zeit kann es nicht Wunder nehmen, dass freigesinnte Künstler unter so freigesinnten Geistlichen und Päpsten mit aller Kraft daran gingen, diese «Religion der allgemeinen Menschlichkeit» durch alle Mittel der Schönheit und rein menschlichen Menschendarstellung zu verkünden. Und sie haben den Erfolg gehabt, dass sie massgebend geworden sind für alle Gattungen der religiösen Malerei und ihrer Composition bis zum heutigen Tage.

Raffael schuf in seinen Stanzen, auf den Londoner Bildern zu den Tapeten die neue Kunst der realen Composition, welche, nach Mantegna's Vorgang, Raumtiefe und natürliche Ordnung der Gruppen aus ihren psychologischen Bedingungen gab. Ihm wurde die Gruppirung nicht nur ein äusseres architektonisches Mittel der Anordnung, sondern der zwanglose Ausdruck von inneren Gesetzen eines leidenschaftlichen Vorganges unter Menschen. Seither konnten die biblischen Geschichten wie eine theatralische Wirklichkeit, wie auf einer lebendigen Bühne vor dem Beschauer sich abspielen. Eine neue Vertiefung des Ausdruckes, eine neue sinnliche Wahrscheinlichkeit war gewonnen. Kaum ein nachkommender Künstler, der eine Grablegung, eine dramatische Scene aus dem neuen oder alten Testament mit der nöthigen Figurenfülle eines Vollbildes gemalt hat, konnte sich seitdem der durch Sanzio gegebenen Compositionsweise entziehen, die durch Oeffnung und regisseurmässige Vertheilung der Gruppenmassen Uebersichtlichkeit und dramatische Wahrscheinlichkeit der Vorgänge steigert. Raffael bildete weiter den reinmenschlichen Muttertypus der Madonna nach allen Richtungen aus. Nicht nur der eben geborene Säugling Christus, sondern das heranwachsende Kind mit seinen schönen Formen, die innige Beziehung des Menschenkindes zur Menschenmutter, des Menschensohnes zu seinem weiblichen Ursprung wird die Aufgabe der Kunst.

Michelangelo aber malt einen Adam, der die ganze Fülle männlich-jugendlicher Schönheit und Kraft darstellt und sich darin als ein Vater des Menschengeschlechtes erweist. Seine Eva ist das schönste Weib, denn sie ist eine «Mutter aller Lebendigen», nicht mehr jenes missgeformte, brustkastenlose, dürre, magere Geschöpf der Askese und der sündigen Betrachtung, das noch Lukas Cranach's mangelhafte Kenntniss des weiblichen Körperbaues schuf und das auch in der ältern italienischen Kunst geherrscht hatte. In der Gestalt eines Moses verkörperte Michelangelo jede Energie des Sittengesetzes selbst, wie sie der Mythus in der Zerschlagung der Tafeln ausgedrückt hatte und wie nun ein vorgeschrittener philosophischer Standpunkt sich das Wesen des grossen Gesetzgebers selbst deuten durfte. Ueberhaupt ist die tiefere, allgemein menschliche, wenn man will, philosophische Deutung auch der christlichen und jüdischen Sagengestalten und Mythen, die neue geistreiche Auffassung das, was diese grosse Renaissancezeit so interessant macht, neben ihrer Eroberung aller Mittel der Schönheit, der Grazie, des Erhabenen, sowie der äusseren Technik und Wiedergabe der Natur. Denn Alles

geht vorwärts in dieser gewaltigen Zeit; alle diese Männer: Andrea del Sarto, Correggio, Raffael, Michelangelo, Tizian, sie schaffen wie in einem Rausche, in einem Kunstrausche, den dann im Norden der geniale Rubens erbte und um so kühner durchlebte, je mässiger er bekanntlich im Essen und Trinken war, «um seine Phantasie nicht zu schwächen».

Alles, was in dieser grossen Zeit die Kunst im Allgemeinen gewinnt — denn sie widmete ja gleichzeitig all ihre Kraft der Darstellung weltlicher Ereignisse, griechischer und römischer Mythe, dichterischen Gestalten, dem Portrait u. s. w. — es kommt auch der religiösen Kunst zu Gute. Hierbei ist vor Allem die dramatische Auffassung das, was jeder von diesen Meistern auf seine Weise auch in der religiösen Kunst bewährt. Die alte Kunst hatte, selbst in der Darstellung des Leidens, des Duldens Christi, in all ihren Auffassungen mehr eine idyllische Wiedergabe und eine passive Behandlung der Gestalten und ihrer Situationen gesucht. Jetzt wendete sich das Blatt. Jetzt wurde Alles activ, jetzt folgte auf die Wirkung die Gegenwirkung, die Gebärde wird zur Willensgebärde; sie sprach lauter, eindringlicher, kurz, Handlung und Drama kam in die Kunst, Kontrast und Gegensatz. Früher stellte man die Anbetung der Hirten vor dem Christuskind in der Krippe so dar, dass die Hirten zu dem Kinde wie zu einem höheren Wesen demüthig wallfahren, ihre Andacht verrichten gleich den Gläubigen in der Kirche selbst, die zur ausgestellten Krippe wallfahren. Das Bild war gleichsam nur ein Abbild der heiligen Handlung in der Kirche selbst. Jetzt aber malte Correggio die Sache so, dass die Hirten wie ausser sich erscheinen über ein unerwartetes, plötzlich geschehenes Wunder, dass mit anderen Worten ein dramatischer Affect durch das heilige Geschehniss bewirkt wird. Noch verstehen es aber die grossen Künstler dieser Zeit, den Schein der Nothwendigkeit all dieses lebhaften, dramatisch aufgeregten Thuns zu erzeugen. Sie motiviren durch sinnreiche Erfindungen ein solches Verhalten, denn nicht umsonst geht bei Correggio von dem Christuskinde jener Lichtglanz in der dunklen Nacht aus, der so stark ist, dass er die Hirten blendet, und sie veranlasst, diese Blendung durch eine Gebärde auszudrücken. Hatte doch der Heiland selbst gesagt: «Ich bin das Licht der Welt» und Correggio müsste nicht der grosse Meister des Helldunkels gewesen sein, der malerische Kenner aller Lichteffecte, um aus einem solchen Worte nicht malerisch-poetische Folgerungen zu ziehen. Die realistische Kunst der Ausführung erhob einen solchen Einfall über die blosse, trockene Allegorie.

In der Darstellung der Mutter mit dem Kinde sehen wir alle Künstler emsig beflissen, ihrem Leben all' jene momentanen Handlungen und Situationen abzulauschen, die uns als ewig wiederkehrende auch in der wirklichen Mutterschaft entzücken. Wer hätte nicht schon gesehen, wie eine Mutter rasch die Wange ihres Kindleins an die ihrige schmiegt und darin ihre Zärtlichkeit ausdrückt? Nun, Palma Vecchio malt es uns an seiner «Maria mit dem Kind und zwei Heiligen» in der Dresdner Galerie. Die bildschöne, blonde Mutter aus longobardischem Stamme drückt die Wange eines bildschönen Lockenköpfchens an die ihrige. Wer hätte nicht gesehen, wie lebhafte kleine Kinder, die man rittlings auf dem Schoosse sitzen hat, um mit ihnen zu «tschaken», sich plötzlich umwenden und rasch mit dem Händchen nach der gewohnten mütterlichen Brust greifen? Nun, dies hundertmal erlebte Geschehniss stellt Michelangelo an der wundervollen, unvollendeten Marmorgruppe seiner Madonna dar, die wir in der Medicäerkapelle zu Florenz stehen sehen. An der Entwickelung dieses Künstlers selbst sehen

wir im Einzelnen, wohin die künstlerisch-religiösen Ideale der Zeit drängen. In seiner Jugend schuf er die «Pietà», jene herbe Gruppe, wo der noch ziemlich dürre, unscheinbare Leichnam Jesu im Schoosse der trauernden Mutter liegt. Noch ist der Heiland hier ein gar dürftiges Männchen im Verhältniss zur Mutter, die den Todten quer über ihrem Schoosse hält. Das Motiv selbst war alt; wir finden bei Botticelli und vielen Anderen, dass die unglückliche Mutter den Leichnam im eigenen Schoosse halten muss. Die allegorische Beziehung ist klar, grausamer konnte die ältere christliche Auffassung des ewigen Mutterschmerzes die Sache nicht ausdrücken. Und doch war das Motiv innerlich unwahr und gezwungen; recht mit den Haaren herbeigezogen, unnatürlich im höchsten Grade. Wann hätte je ein Weib einen ausgewachsenen Mann, den Leichnam ihres Sohnes so auf dem Schoosse tragen mögen? Es ist bezeichnend, dass nach Michelangelo's Pietà das Motiv immer seltener und seltener wird in der neuen Kunst. Michelangelo selbst aber schuf später einen ganz anderen Christus sowohl als Maler wie als Bildhauer. Was für ein starker Mann ist die Statue seines Jesus mit dem Kreuz am rechten Arm! Was hat er für prachtvolle Schenkel, ein Mann gewöhnt von Land zu Land zu wandern! Lenden hat er wie ein Held, der seine Kraft beisammen hat. Und auf dem Bilde des «jüngsten Gerichts», welch ein Titane ist es, der hier richtet über die Todten und die Lebendigen!



Lucas Cranach d. Aelt. Maria mit dem Jesuskinde
Original in der kgl. Pinakothek zu München

Sicher aber entspricht diese Auffassung in ihrer Grösse auch weit mehr der Auffassung, die Jesus, der Verfasser als jener grossartigen Gleichnisse vom Weltzusammenbruch, vom «reichen Mann und armen Lazarus» selbst gehabt hat bei diesen Parabeln, die wir ja in vorgeschrittener Zeit als solche erkennen. Die mächtige Kraft der Sprache in diesen Jesusworten, die selbst zu den bedeutendsten Kundgebungen der jüdischen Lehrpoesie gehört, fand gerade in Männern wie Michelangelo und Rubens erst die congenialen Künstler, die der Sache geistig gerecht werden konnten. Was in früheren Zeiten Luca Signorelli, Giotto, so mancher Darsteller von jüngsten Tagen geleistet hatte, erreichte, bei allem Reichthum phantastischer Einfälle, doch in keiner Weise den Kern und die Grösse der Jesusworte und der prophetischen Vorstellungen. Die verschiedenen Teufelssorten waren nur spuckhafte Lemuren und Löwenäffchen, Kinderspielzeug mit Teufelsfratzen, das in keiner Weise schrecken konnte, Fledermausgezücht und skurriler Vorrath aus Hexenküchen. Jetzt aber hatte man durch Erregung räumlicher Schwindelgefühle in Verkürzungen und perspectivischen Ansichten ungeheurer Abstürze von Menschenleibern ein Mittel gefunden, Reflexgefühle im Beschauer auszulösen,



Sandro Botticelli pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Beweinung Christi

Original in der kgl. Pinakothek zu München



Antonius van Dyck pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Christus am Kreuz

Original in der Fürstl. Lichtensteinischen Gemälde-Galerie zu Wien

die geradezu leibliche «Furcht» wie die antike Tragödie erwecken. Denn wenn wir so etwas mit voller Realität dargestellt sehen, wie ein anatomisch richtig durchgebildeter Leib kopfüber hinabstürzt, so stellen wir uns unwillkürlich vor, dass wir auch so in's schwindelhafte Hinabstürzen gerathen könnten; die Ueberwindung dieser Reflexempfindung unseres Gemüthes aber erzeugt weiter die Empfindung des Erhabenen in uns.

So sehen wir das Dramatische in allen Formen und unter Benützung aller Mittel der Technik in dieser Zeit die religiöse Kunst beherrschen. Die Stoffe sind den bedeutendsten Künstlern längst nicht mehr das, was das Dogma und die Legende von Haus aus bei ihnen gedacht hatten; sie werden vielmehr als eine freie Mythologie alles Menschlichen benützt, als Mythen und Sinnbilder, welche recht eigentlich die äussere und innere Geschichte der Menschheit erzählen. Der blutige Christus am Kreuze beginnt seltener zu werden, wie er im Anfang der religiösen Kunst überhaupt noch nicht da war. Denn erst im sechsten Jahrhundert sehen wir zuerst diese blutige Darstellung. Das Dogma von der Transsubstantiation des leiblichen Blutes Jesu im Abendmahl entstand erst im elften Jahrhundert; in christlichen Urzeiten wurde es nur als ein Gedächtnissmahl verstanden wie es heute die reformirte Kirche versteht, denn man wusste in jenen Tagen noch, dass die Worte, die Jesus brauchte, in der That nur heissen «das bedeutet» und was nur «bedeutet», das bedurfte keines Wunders einer Transsubstantiation. Erst mit dieser mystischen neuen Lehre aber sehen wir auch in der Malerei die Sucht nach dem Blute des Heilandes, welches ein Erlöserblut war, bei allen Gelegenheiten sich kundgeben. Der Schönheitssinn der grossen Humanisten drängte diese Vorstellungen sichtlich zurück, um andere Seiten des christlichen Glaubens darzustellen,



Hans Holbein d. Jüng. Die Madonna des Bürgermeisters Meyer
Original in der kgl. Gemälde-Galerie zu Darmstadt

die anmuthiger waren. — Jetzt begann man nun auch mehr und mehr die Gleichnisse Jesu selbst darzustellen, was ja auch schon früher geschehen war, aber nun in einem neuen, idyllisch-anmuthigen menschlichen Sinne geschah. Die Geschichte vom verlornen Sohne, die bis heute so beliebt bei Malern ist, stellt man sinnig dar, der barmherzige Samariter erscheint und spielt späterhin als Landschaftsstaffage noch eine grosse Rolle. Schiavone malt einen ganzen Cyklus solcher Gleichnisse. Noch fehlt aber auch in dieser Zeit jede Neigung, die heiligen Vorgänge etwa zu orientalisiren, sie als jüdische Geschichten auf palästinensischem Boden in historischem Costüm zu geben. Die Tracht der Gestalten ist entweder eine frei erfundene Idealtracht, bei der wohl gewisse Grundvorstellungen von antiker



Pompeo Battoni. Magdalena
Original in der kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden

Kleidung, wie sie auch wirklich wenigstens in Griechenland und Kleinasien bestand, festgehalten sind. Oder man gibt nach wie vor Alles im Costüm der eigenen Umgebung. Wir können in Deutschland, Niederlanden und Italien die ganze Trachtenkunde der verschiedenen Landschaften von 1200—1600 und auch später noch an den religiösen Bildern studiren. Nur in Venedig zeigt sich frühzeitig schon auf sehr alten Bildern die Neigung, auch im Costüm zu wirken. Der Venetianer sah ja fortwährend türkische, arabische, jüdische Gesandte, Ankömmlinge, Ansiedler in seiner Stadt. Von historischer, kulturgeschichtlicher Forschung ist natürlich keine Rede; aber man begegnet doch bereits öfters einem jüdischen Kaftan, einem Schofar, einem Kleidungsstück oder irgend einem Gegenstand aus der Synagoge auf den kirchlichen Bildern alter Venetianer. Im Uebrigen charakterisirt man aber die Heimath Jesu

durch Turbane, türkische Waffen und Rüstungen, irgend welchen arabischen Hausrath der Zeit, wie man ihn im Handelsverkehr kennen lernte. Das Bewusstsein, dass man es mit Palästina zu thun hat, wird gelegentlich auch dadurch geweckt, dass man hebräische Buchstaben auf Rollen und Folianten anbringt, die im Bilde verwerthet sind. So gibt es ein Bild von Mazzolino (1481—1528), wo der Knabe Jesus in der Synagoge mit den Schriftgelehrten disputirt. Turbane bezeichnen hier das Localcolorit und hebräische Goldbuchstaben über dem Lehrstuhl Jesu verrathen die wissenschaftliche Kenntniss des Künstlers.

Man würde irren, wollte man lediglich Unwissenheit und Naivität des Zeitalters darin sehen, dass die genialsten Meister ihre Madonnen und Engelsgestalten in die Costüme der Frauen und Jungfrauen ihrer eigenen Zeit steckten. Das war vielmehr in den Zeiten, da das Christenthum noch in seiner ganzen Kraft die Gemüther beherrschte, der Ausdruck eines der tiefsten Lehrsätze dieser Religion. «Wo zwei und drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen», hatte Jesus gelehrt und Paulus hatte ausgeführt, dass die Gemeinde, die Kirche selbst, nichts Anderes sei, als die Verkörperung Christi, des Heils, das jeder Zeit «mitten unter uns» verwirklicht sein solle. Nun, dieses Heil war in der Gestalt Jesu und der Maria gewissermassen sinnlich verkörpert. Was bei Jesus und Paulus von Haus aus eine sittliche Idee der ewigen Verwirklichung des Göttlichen und des Guten inmitten der menschlichen Gemeinwesen, in der Familie, in der Kirche war, das musste die Kunst in wirklichen Gestalten vor Augen führen. Und so kommt es, dass wir überall jene Gnadenbilder und Familienandachtsbilder finden, wie z. B. die Madonna des Holbein, die mitten in der bürgerlichen Familie erscheint und das jüngste Kind des Hauses auf ihren Arm genommen hat, als wäre es ihr eigenes Christkindchen. So kommt es, dass Veronese seine berühmte Hochzeit von Kana malt (Dresdner Galerie), wo mitten in einer Gesellschaft von lustig zechenden Venetianern und Venetianerinnen, in prachtvollen Kleidern jener Zeit, Jesus im idealen Gewand und mit dem Heiligenschein sitzt, als gehörte er zur Gesellschaft. Neger bedienen und bringen Wein herbei, ja, man ist schon leicht bezecht. Es war keine Profanation des Heiligen und Religiösen, es war vielmehr die Weihung des täglichen Lebens, dass man überall das «Immanuel» der jüdischen



Rembrandt van Rijn. Die Kreuzabnahme
Original in der kgl. Pinakothek zu München

Religion, das «mitten unter uns» des Göttlichen dargestellt zu sehen verlangte. — In unserer Zeit ist das Bewusstsein dieser Herkunft der allgemeinen anachronistischen Benützung des Zeitcostüms durch die Künstler fast ganz geschwunden, ja, wir haben erlebt, dass moderne Maler, welche versucht haben, Christus in alter Weise mitten unter Menschen in den Costümen unsrer Zeit erscheinen zu lassen, gerade in kirchlichen Kreisen selbst die meiste Anfeindung erfuhren. So sehr wandeln sich wie im Leben, so auch in Religion und religiöser Kunst die Dinge. Veronese aber konnte noch die reichste Familie von Venedig in den Costümen ihrer Zeit hinter den Königen aus dem Morgenlande herziehen lassen zur Mutter mit dem heiligen Kinde, er konnte als Landschaftshintergrund Venedig mit seinen Palästen und der Lagune selbst wählen, und es entsprach nur einem häuslichen religiösen Bedürfniss.

Neben Raffael und Michelangelo verdanken wir Tizian die massgebendsten Typen christlicher Ideale für alle folgende Zeit. Seine «Assunta», die im Wirbel emporfährt, ist die schönste Verklärung des «Ewig-Weiblichen» selbst, das nachmals Goethe besang. Sein Christus mit dem Zinsgroschen das ernsteste Ideal des strenggesinnten Rabbis, der da gelehrt hatte, dass wir Alles, was wir Gutes thun, nur als unsere Pflicht anzusehen haben. Vielleicht hat kein Maler die eigentliche Lehre Jesu als eines einfachen Lehrmeisters der Menschheit in ihrer Verbindung von Strenge und Humanität mit so richtigem Instinkt erfasst, als Tizian.

Das grosse Erbe der Kunst und mit ihr auch der religiösen Darstellung tritt in der Zeit, da Tizian endet und Veronese aufhört, mit neuer nordischer Kraft Peter Paul Rubens an. Bei ihm wird der Menschensohn voller Kraftmensch und Naturmensch, noch mehr als bei den Italienern. Wie wunderbar ist dieser Christus mit der Sünderin, den die Münchener Pinakothek besitzt! Mild ist sein Blick, aber jeder Rest von mönchischer Mimik und Augenaufschlagerei ist getilgt; die Askese ist völlig überwunden, und in der Darstellung der Sünderin spielt die strotzendste Sinnlichkeit herein. Das jüngste Gericht, die Engelsstürze, die Kämpfe von Engeln mit Drachen und andere Motive aus der apokalyptischen Mythe — wie werden sie zu neuen Apokalypsen malerischer Phantasie unter dem Pinsel dieses Künstlers! Sein «heiliger Hieronymus», welch ein Kraftmensch, seine Kreuzabnahme im Dom zu Antwerpen — welch ein Bild der menschlichen Ueberwindungskraft und Reckenhaftigkeit. Denn zu mächtigen Recken zeigen sich nun Jesus und seine Anhänger ausgewachsen, ein Heroengeschlecht von körperlicher und moralischer Kraft, wie es gewiss die ersten Verkünder der Lehre waren, die um das Mittelmeer umher reisten, wie es nachmals auch Winfried und die germanischen Apostel gewesen sind, die da Götterbilder stürzten und keine hageren, kraftlosen Asketiker sein durften, wenn sie durchdringen wollten. Wenn schon so die natürliche Wahrscheinlichkeit mit den neuen Darstellungen eines Rubens übereinstimmt, so tritt bei ihm natürlich noch eine ganz weltliche Freude an mächtigen Formen, an frischen, lebensvollen Farben hinzu, an jeder Aeusserung menschlicher Kraft. Und so muss das Christenthum es sich gefallen lassen, durch Rubens in souveräner Weise in die reine Religion der menschlichen Phantasie und ihres Uebermuthes umgewandelt zu werden; es wird potenzirt in ein hyperbolisches Lebensgefühl wie Alles, was dieser geniale Mann mit seiner Phantasie und seiner fröhlichen Zeichnerkunst und Farbenlust berührte. Ihm kam es nun vollends nur darauf an, wenn er in eine Kirche ein grosses Altarbild stellte, die Gläubigen wie die Ungläubigen emporzureissen in



Max Klinger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Kreuzigung



F. von Defregger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Madonna

Aus dem Deckengemälde im Kloster Ettal

Aufnahme von B. Johannes in Partenkirchen



Jos. Führich. Die Hochzeit zu Kana

eine geniale Anschauung des Lebens, alles Enge, Philisterhafte, Beschränkte auch den religiösen Gestalten zu nehmen und ihnen die Schwungkraft der eigenen Seele zu leihen. Das höchste Ethos der Kunst, eben diese ästhetische Schwungkraft und Energie der Seele, es wird durch Rubens auch zu einem religiösen Ethos.

In seinem genialen Schüler van Dyk sehen wir indessen die ersten Spuren einer Richtung, die nun in die religiöse Malerei kommt und die bis heute nicht ausgestorben ist, nämlich die nervöse Religionsstimmung, die sich gelegentlich bis zur Hysterie steigert. Einige wunderbare Bilder van Dyk's, malerisch, harmonisch über jeden Tadel erhaben, zeigen doch bereits eine Betonung des Schmerzausdruckes, des Affectes überhaupt, der beinahe verräth, dass man diesen Schmerz nicht mehr so überzeugt innerlich miterlebte und eben deshalb ihn zum Ausdruck physischer Qualen steigerte. Jetzt beginnt Christus am Kreuze unter Zuckungen zu hängen, den Kopf zurückzuhängen und geradezu zu



Mit Genehmigung der Verlags-Anstalt von A. W. Schulgen in Düsseldorf

F. J. Overbeck. Jesus wird gebunden zum Hohenpriester geführt

schreien; jetzt ist die Madonna bei der Kreuzesabnahme oder Beweinung wie in Weinkrämpfe verfallen; der Schmerz verliert alles Heroische, alles Heilige, alles im höheren Sinne Menschliche; jeder Affect wird zum Physischen. Nur wenige Künstler wie der schönheitsvolle Guido Reni begreifen noch, dass der Mensch auch im höchsten Affect diese Regung innerlich selber bändigt, dass er sich ihm nicht willenlos überlässt und dass ein gewisser Stoizismus, der jeder gesunden und geistig edlen Natur angeboren ist, weit rührender wirkt, als wenn im Gehirn gar kein Punkt mehr vorhanden ist, der sich gegen die Reflexbewegungen der Leidenschaften wehrt und sie im gewissen Sinne zweckmässig regulirt. Guido Reni gelingt es noch in solcher Zeit, sein «Ecce homo» zu schaffen, seinen Christus mit der Dornenkrone, ein Bild, das sich die ganze Welt erobert hat wegen der klassischen Schönheit des Kopfes und des klassischen Masshaltens im Schmerzausdruck, das bei Laokoon in die Schule gegangen scheint und durch volle Vergeistigung der Mimik des Leidens auch wirklich den Dulderschmerz ausdrückt, der durch sein geistiges Opfer die Welt erlöst.

Dieses geistige Opfer, das für die Menschheit und die christliche Religion allein Interesse hat, wird in der Folgezeit aber nun immer mehr ein körperliches Opfer. Körperlichen Schmerz darzustellen, nicht mehr geistiges Leiden, wird die Tendenz der kirchlich-religiösen Kunst. Wir sehen zu der Zeit,

da in Deutschland der dreissigjährige Krieg wüthet, in Spanien und Süditalien die Naturalistenschule aufkommen, hoch verdienstvoll als eine Schule des künstlerischen Könnens, der machtvollen Wiedergabe der Natur, aber in der Behandlung religiöser Martern und Vorgänge fast nur noch dem vivisectorischen Interesse der rein körperlichen Affecte zugänglich. Dennoch gelingt es dem Hauptvertreter dieser Richtung, dem gewaltigen Ribera, auch ein Bild von reinster Schönheit zu malen, eine Verbindung vollster geistig-religiöser Schönheit und naturalistischer Wiedergabe in technischer Hinsicht: jene knieende, von ihren Haaren umwallte Heilige, die man früher die Maria Aegyptiaca nannte, die jetzt als Maria Magdalena bezeichnet wird.

Es beginnt vor und neben diesem Meister bei den Carracci und den Eklektikern jene rein theatralische Auffassung der religiösen Vorgänge, die allmählich in die Extasenmalerei sich verliert. Wir müssen bedenken, dass es sich um die Zeiten handelt, wo Inquisition, Hexenprocesse eine neue Rolle spielen, wo der Protestantismus gegen den Jesuitismus in Deutschland einen dreissigjährigen Verzweiflungskampf kämpft, wo alte mittelalterliche Mittel, welche im Katholizismus überwunden waren, neu hervorgesucht werden: Stigmatisirte, Märtyrerthum, einseitige Betonung von äusseren Gnadenmitteln. Der Protestantismus selbst aber bewies sich keineswegs als eine Weiterentwickelung jenes grossartigen Humanismus, den Michelangelo und Tizian, Ulrich von Hutten und die freien Geister zu Luther's Zeit bekannt hatten, sondern er versank sehr bald in Pietismus, Intoleranz, dumpfe Hartköpfigkeit. Erst im achtzehnten Jahrhundert und durch die freigeistige Entwickelung Englands und Frankreichs ward der abgeschnittene Faden des Humanismus weitergesponnen, durch die grossen deutschen Geister des vorigen Jahrhunderts weitergeführt, um auch durch das Jahrhundert weiter zu walten, an dessen Ende wir stehen.

Und die religiöse Malerei spiegelt unwillkürlich bis in die einzelnen und kleinern Motive diesen Entwickelungsgang der Geister. In Niederlanden kam die Kleinmalerei auf und Rembrandt sah die Dinge rein malerisch mit neuen Augen an. Dort war das Judenthum zu Macht und Handelseinfluss gelangt, wie in Venedig, mancherlei Kenntniss über die alttestamentarischen Schriften kam auf, kein Wunder, dass wir bei Rembrandt neue Ansätze sehen zur historischen Costümmalerei, d. h. dass der Kaftan, die Peyes in seinen religiösen Bildern zum Vorschein kommen, dass allmählig mehr und mehr an den Jüngern Jesu auch ausgeprägt israelitische Typen erscheinen. Besonders der Judas Ischarioth beginnt nun ausdrücklich als phönizisch-hebräischer Kopf aufzutreten. Man begann sich die Modelle im Ghetto zu suchen und Tracht und Physiognomie von da zu entlehnen. Rembrandt selbst ist im eigentlich religiösen Sinne kaum als ein schöpferischer Maler anzusehen; seine Grablegungen und heiligen Geschichten wirken durch ganz andere Eigenschaften, als durch besonders eigenartige Auffassung der Vorgänge. Sein Simson und Delila und andere Werke aber lassen bereits eine Art von versteckter Satire auf Menschen und Dinge erkennen. Schon Rubens hatte in seinem köstlichen «Raub der Sabinerinnen» begonnen, mythische Gestalten humoristischer Weise in die Costüme dicker Niederländerinnen zu stecken und allerhand schalkhafte Anspielungen zu machen. Jetzt geschah es wohl wieder bei Rembrandt und Anderen, dass man auch biblische Motive benützte, um in ihnen Anspielungen auf Bekannte im humoristischen Sinne hineinzuschaffen, eine Art von religiöser Pamphlet-



Gabr. Max pinx.

Christus



F. von Uhde pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Das heilige Abendmahl



Peter Cornelius. Das jüngste Gericht

Original in der Ludwigskirche zu München

I 16

kunst, getragen von der ganzen Behaglichkeit niederländischer Humore. In diese Kategorie gehört Rembrandt's satirische Auffassung der «Susanna im Bade», die neuerdings Böcklin wieder aufnahm.

Wir verzichten weiter im Einzelnen zu verfolgen, wie im Norden diese religiöse Malerei immer mehr ihren Charakter als solchen aufgibt und der biblische Gegenstand nur ein Motiv wie alle andern wird aus Sage und Geschichte, das man im Dienste rein malerischer, landschaftlicher, genremässiger, kleinmalerischer Reize verwerthet. Wir verzichten zu zeigen, wie die Extasenmalerei in Italien allmählig zur vollen Aeusserlichkeit in Posen und Gruppirungen entartet, wie auf der einen Seite Alles in's Decorative sich auflöst und auf der andern alles Religionsgefühl in Ueberspanntheit, Aussersichsein, künstliche Aufgeregtheit verfällt. In Spanien hatte Murillo, bei aller massvollen Schönheit, schon eine leise Neigung nach dieser Richtung bekundet; bald aber war die ganze Malerei katholischer Länder, so weit es sich um die Religion handelt, nur eine Malerei von Verzückungen und Martern. Und dann kam sogar eine Zeit, wo die kirchliche Kunst zur Salonkunst ward; wo man die Mutter Gottes malte, wie sie bei ihrem Söhnchen zum Handkuss zugelassen wird und wo Rococogebärden in den heiligen Geschichten galante Vorgänge aus dem höheren Gesellschaftsleben versinnlichen. So hatte schon Lodovico Carracci einen Condolenzbesuch der Apostel bei der trauernden Mutter Gottes gemalt; Petrus kniet vor ihr und wischt sich mit einem Schnupftuch die Thränen ab. Es war das Wunderliche, dass man eine solche trivialisirte Auffassung der religiösen Gegenstände mit schwungvollstem Vortrag in mächtigen Dimensionen malte. Im Einzelnen entsteht noch unendlich viel Schönes, künstlerisch Interessantes; die heiligen Büsserinnen und Martyrinnen werden aber immer mehr zu Gestalten einer blühenden Venus; man wetteifert, ihnen verführerische Formen zu geben, und zum Schönsten in dieser späten Zeit rechnet man da z. B. Pompeo Batoni's «Büssende Magdalena». Dieser Künstler starb, als bereits Lessing's «Nathan der Weise» seit acht Jahren die Gemüther zu einer neuen Stellung zur christlichen Religion erzogen hatte. Raphael Mengs hatte noch einmal versucht, die kirchliche Malerei auf einen besseren Inhalt zu stellen. Winckelmann aber hatte alle Gebildeten und die Künstler für die griechische Antike begeistert; die künstlerische Lust wendete sich für einige Zeit überhaupt von Allem ab, was mit christlichen Erlösungslehren, Martern, frommen Vorgängen und dergleichen in Beziehung stand.

Und an diesem Punkte angelangt, verändern wir den Standpunkt unserer Betrachtung, um ein ganzes Jahrhundert zu überspringen, mitten hinein in die uns umgebende Gegenwart zu blicken und von ihr aus einen Rückblick auf das zu thun, was seit Wengs und Batoni auf dem Gebiete der religiösen Kunst erstrebt worden ist. Das Ergebniss an interessanten Beobachtungen dürfte schon durch den Contrast grösseren Reiz erhalten.

Denn welch eine ganz andere Welt von Ansichten und Absichten gegenüber den christlichen Motiven eröffnen uns etwa die Panoramen und Gemälde eines Piglhein, sein grosses Golgatha und Jerusalem, sein Begräbniss Christi! Welch ein Weg von der Darstellung Gottvaters durch Michelangelo, wo der Schöpfer als ein Zeus durch den Weltraum fährt, durch die Gewalt seiner Gebärden ungeheure schöpferische und erhaltende Triebe verrathend — welch ein Weg von da zu dem sonderbaren Wichtelmanne, den Böcklin auf seinem Paradiesbildchen aus dem Schöpfer macht! Bei ihm ist der

Adam ein ängstlicher, verschüchterter Halbknabe von ungelenken, eckigen Formen, der dumm vor sich in die Welt schaut, während Gott ein wahrer Wurzelmann aus dem deutschen Märchen ist. Ein leiser humoristischer Zug geht durch dieses Böcklinmärchen. Und bei Michelangelo war dieser neugeschaffene Adam das Urbild aller jugendlich-männlichen Kraft, wie ein elektrischer Funke springt das Leben aus dem Finger Gottes in ihn über, dehnt und schwellt seine Glieder, und wir sind zufrieden, dass wir von solch' einem Urvater abstammen dürfen. Aus dem Urbilde aller Menschenkraft, das nach dem «Ebenbilde» alles Göttlichen geschaffen sein sollte, ist vielfach ein Kretin geworden. Die Künstler, welche unterdessen alle von Darwin gehört, gelernt haben, machen aus dem mythischen



E. von Gebhardt. Pietà

Adam, den all die grossen Künstler der menschlich-religiösen Zeit im Sinne einer symbolischen Figur erfassten, das, was sie sich naturwissenschaftlich unter einem «ersten» Menschen denken, und so haben wir denn Adam und Eva, statt als reife Urmenschen, fähig, eine ganze Menschheit zu erzeugen, sogar als halbflüggen Backfisch und Penäler aufgefasst gesehen, die sich noch nicht recht klar sind über ihre verschiedene Bestimmung.

Mächtig entwickelte sich im vergangenen Jahrhundert der geschichtliche Sinn; eine neue Wissenschaft, die Culturgeschichte, entsteht im Zusammenhang mit dem Fortschritt der Naturwissenschaft und der Geschichtsforschung. Jedermann aber begann zu reisen, denn die Eisenbahnen ermöglichen Malern

und andern Leuten seither den Verkehr durch die ganze Welt. Die religiöse Kunst konnte von diesen Umständen nicht unberührt bleiben. Es erschien jedem geschichtskundigen Laien absurd, dass Jesus und seine Jünger noch ferner in Trachten einhergehen sollten, die sie nie getragen haben. Costümstudien, Landstudien werden gemacht; Photographieen von Jerusalem selbst und den heiligen Stätten werden aufgenommen und verwerthet und im selben Maasse, wie in der Leserwelt der sogenannte «historische» Roman beliebt wird, suchen nun auch die Künstler die Motive der Evangelien in ihrer localen und geschichtlichen Bestimmtheit darzustellen. Jetzt versetzt man uns wirklich in die eigenthümlichen Felsschluchten Palästinas; der Leichnam Jesu wird, als geschähe es in einem Roman von Ebers, durch eine hohe Thalschlucht getragen von Männern, die schönere Exemplare israelitischen Wuchses darstellen. Man sieht die Grabkammer, entsprechend dem, was wir aus egyptischen und palästinensischen Ausgrabungen gelernt haben. So stellt es uns Piglhein dar. Sein grosses Panorama von Golgatha war, wie Jedermann weiss, ein Rundblick auf das historische Jerusalem, durch Studien an Ort und Stelle und Geschichtsstudien möglichst der geschichtlichen Wahrheit entsprechend dargestellt. Eine neue, eigenartige, religiöse Stimmung aber waltet gerade in den Werken dieses Künstlers, denn wir lernten mit ihm das Leiden und Dulden jenes Religionsstifters auf Golgatha als eine geschichtliche Wirklichkeit verstehen; wir lernten die Grösse des historischen Ereignisses mit seinen tausendjährigen Folgen gewissermassen an Ort und Stelle verstehen und eine neue Weihe, die Weihe des historischen Bewusstseins ward erzielt. Hermann Kaulbach malte uns eine «Flucht nach Egypten», wo die Mutter Maria völlig den Typus der Egypterin, der Semitin, hat, wo Gewand und Haltung streng localisirt sind und orientalische Knaben, wie wir sie unter den Araberjungen auf unsern ethnologischen Ausstellungen sehen, dem heiligen Paare Brunnenlabung reichen. J. Keller auf seiner «Erweckung von Jaïri's Töchterlein» führt uns gleichfalls streng orientalische Physiognomieen vor, malt uns ein ethnologisch fest bestimmtes Mädchengesicht und einen Christus, der ganz zum Arzt und Rabbiner seiner Zeit geworden ist. Diese Richtung der ethnologischen und culturgeschichtlichen Auffassung haben auch Andere verfolgt, die etwa die Austreibung aus dem Tempel malen und sich mit egyptischen Studien, mit den Bauformen Palästinas befasst haben, um den Tempel von Jerusalem «echt» darzustellen, wie er wirklich ausgesehen haben könnte, woraus man gleichzeitig neue malerisch-architektonische Effecte entwickelt. Ja, es hat sich sogar eine orientalische Landschaftsmalerei gebildet, welche an Ort und Stelle Landschaftsstudien macht und diese dann mit einer Staffage aus den Evangelien, etwa einer Flucht nach Egypten, belebt. Am Meisten hat sich diese historische Richtung in Deutschland und Frankreich entwickelt. Jesus Christus ist hier meist ein denkender Rabbiner oder ein mit langen Haaren umwallter «Nabi» geworden, ein Prophet, wie es die Orientalen verstanden. Da die lange Haartracht auch Eigenthümlichkeit der «Nabis» war, so sehen wir Jesus öfters ganz zu einem solchen werden. Hier greift ein Künstler wie Munkascy in die Neugestaltung religiöser Typen mächtig ein; seine Kreuzigung, sein Christus im Tempel, sein Jesus vor Pilatus ist ganz in der ethnologischen Richtung gedacht. Während Andre aber ein semitisches Schönheitsideal dabei aufsuchen, sehen wir bei Munkascy mit Vorliebe die Physiognomieen des Ghettos und nur Jesus und die heiligen Frauen selbst werden in einem regelmässigeren Typus gegeben. Das ungarische Temperament in Munkascy

aber zeitigt in der dramatischen Auffassung der Vorgänge, sowie in der Darstellung des schmerzlichen Affectes Vieles, was an die Auffassungsweise van Dyk's in dieser Hinsicht erinnert. Mehr wie bei Andern ist der pantomimisch erhöhte Ausdruck der Leiden und Leidenschaften bei diesem Meister bezeichnend für seine religiösen Darstellungen.

Wir können das Bild der religiösen Malerei in den letzten Jahrzehnten gar nicht verstehen, ohne uns zu erinnern, dass das Jahrhundert vorwiegend ein kritisch forschendes war und dass die Maler nicht unberührt davon geblieben sind. All die verschiedenen Auffassungen des Christenthums, die verschiedenen Aufklärungen und Erklärungen der Lehre sowohl wie der Wunder Christi, die man versucht hat, spiegeln sich in den Auffassungen weltlicher Maler wie in denen der Frommgesinnten. Auch die Wahl der Gegenstände zeigt manches Neue. Diejenigen, welche sich die Wunder Jesu als magische, magnetisch-spiritistische Heilwirkungen vorstellen, weil sie in ihren Nebenstudien nicht unberührt geblieben sind von den spiritistischen, somnambulen und hypnotischen Theorieen, haben uns Jesus als Hypnotiseur und Heilmagnetiseur gemalt. In Frankreich und Deutschland begegnet man solchen Bildern. Gabriel Max hat eine ganze Reihe von religiösen Bildern gemalt, die mehr oder minder das Bewusstsein durchblicken lassen, die Auferweckung einer Todten durch Jesus sei die Folge magnetischer oder sonstiger Wirkungen des Handauflegens. Die grosse Innigkeit dieses ausgezeichneten Künstlers ist eine Innigkeit der Nervosität. Die Mutter Gottes ist unter der Hand dieses Künstlers mehr und mehr eine bleichsüchtige, somnambul angelegte Frau geworden, die einen nervösen Sohn auf die Welt gebracht hat. Denn das Haar des todtenerweckenden Jesus ist ganz dünnfaserig geworden, alle Wunderkräfte scheinen in die Handnerven dieses Mannes übergegangen zu sein; er erhält ganz das Gepräge unserer Hypnotiseure, die sich künstlich das Nervensystem schwächen durch die peripherischen Nervenaufregungen ihrer Heilmethoden. Der Ausdruck der Madonnenaugen wird räthselhafter; die Pupillen erweitern sich wie bei Kurzsichtigen, ein Geschlecht von wundersamen Hysterikern und Mondsüchtigen ist aus den heiligen Figuren geworden, die bei Michelangelo und Rubens noch strotzten von derber Gesundheit. Dieses kritische Jahrhundert nahm Wunder nicht mehr als Wunder; es wollte sie natürlich erklären und so ist die ganze Richtung der religiösen Malerei entstanden, die mehr oder minder jene vermeintlichen magischen Naturkräfte in Jesus vermuthet und die Gestalten der Religion als mit solchen belastet darstellt. Rein künstlerisch ist sicher ausserordentlich viel Interessantes dabei entstanden.

Aber auch eine sociale Strömung hat sich im Lauf dieses Jahrhunderts ausgebildet. In den Zeiten, da Veronese und Holbein schufen, da war das Christenthum auch ein Evangelium für die Reichen und Christus konnte fröhlich zechend inmitten reicher Venetianer erscheinen. Die socialen Kämpfe des neunzehnten Jahrhunderts, einseitige Deutungen von gewissen Sprüchen Jesu liessen den Glauben reifen, dieser Rabbi sei ein socialer Umstürzler gewesen. Eine grosse Richtung innerhalb der protestantischen Theologie betonte, dass das Christenthum ein Evangelium für die Armen sei und an diese Zeitströmung sehen wir einen Mann wie Uhde anknüpfen in seinen Darstellungen religiöser Stoffe. Seit sein «Abendmahl» berechtigtes grosses Aufsehen erregte, hat er alle bekannteren Motive der Jesuslegende in diesem Sinne dargestellt; Firle und Andre haben ihm nachgeeifert und im be-

wussten Gegensatz zur historischen Richtung brach man mit allen ethnologischen und culturhistorischen Beziehungen. Wie zur Zeit des Quattrocento steckt man die ganze Bevölkerung Palästinas in die Trachten unserer Zeit. Aber wenn man damals den religiösen Gestalten das Beste anzog, was die «Confection» hervorbrachte, wenn man auch der Madonna ein haltbares, gutgewebtes Kleid mit hübscher Goldstickerei verlieh, so treten in der socialen Christenthumsschule unserer Zeit die Apostel und das gläubige Volk grundsätzlich nur im zerschlissenen Rocke der modernen Fabrikarbeiter, des grenzenlos Armen, des Sachsengängers und Landarmen auf. Absichtlich geht man jedem schönen Gesichtszuge aus dem Wege; eher sucht man sich Verbrecherphysiognomieen und Mikrocephale aus, unter denen man Jesus auftreten lässt. Man hat dazu das volle Recht, denn auch der Spruch: «ich kam nicht einzuladen die Gerechten, sondern die Sünder zur Sinnesänderung» ist ein Hauptsatz der christlichen Religion, gleich dem «da bin ich mitten unter ihnen». Diese beiden Worte scheinen die sittlichen Beweggründe dieses malerischen Armenevangeliums. Wie zur Zeit Giotto's aber wird von Neuem das künstlerische Hauptgewicht auf die absichtslose Innigkeit, Unvorbereitetheit der Gebärde gelegt. v. Uhde selbst hat darin eine allgemein anerkannte und der Kunst im Allgemeinen wohlthätige Zartheit entwickelt, welche eine neue Vertiefung in die ethischen Werthe der Malerei bedeutete. Was Lionardo in seinem «Abendmahl» anstrebte, hat auch er wieder gesucht: die völlige unbefangene sich selbstüberlassene Gebärdung der Gestalten. Im Uebrigen aber ist es fraglich, ob der Rückgang auf frühere Zeiten in der Costümirung gleichzeitig ein wirkliches Armenevangelium war. Denn die Arbeiterschaft selbst, die hier ihr Abbild sah, erwartete am Wenigsten durch Christus ihr Heil; der absichtliche Anachronismus war vielleicht auch innerlich ein Anachronismus. Aber es ist interessant, dass in einer Zeit diese ganze Richtung auch in Frankreich, England und weiterhin sich verbreitete, wo es in Berlin eine Stöckerpartei gab und eine allgemeine Tendenz herrschte, die Armenfrage und die sociale Frage mit Hilfe des Christenthums zu lösen als eine Art socialer Botschaft. Früher war dieses Christenthum eine Blut-



A. Cabanel. Der Sündenfall
Original im kgl. Maximilianeum in München

erlöserschaft von Sünden der Menschheit durch das heilige Blut des Sühnopfers gewesen und die Malerei hatte das vorwiegend gespiegelt; dann war es die Lehre vom Menschensohn, vom erhöhten, menschlich vermenschlichten Menschenthum geworden. Dann kam die Extase. Und jetzt hiess es: Rufet die Armen, die Krüppel, die Blinden. Früher als diese Richtung hatte in unserem Jahrhundert in Deutschland, Niederlanden und Belgien, auch in Frankreich eine archaïsirende Auffassung anderer Art um sich gegriffen, deren hervorragendster Vertreter in Deutschland v. Gebhardt geworden ist. Die allgemeine Tendenz schlichter Vertiefung, in Gebärden und in der Auffassung der Vorgänge ist hier das rein künstlerisch Werthvolle, das aus einem Triebe nach religiöser Echtheit des Gefühls gewachsen ist. Unecht aber in den vorgeschrittenen Zeiten geschichtlichen Wahrheitsgefühls, das wir nicht unterschätzen sollen als ein hohes ethisches Werthgefühl der Menschheit und des fortschreitenden Religionsgefühles selbst, ist das Archaïsiren dieser Richtung in der Costümirung. Das Christenthum wird hier einseitig als Religion der Demuth betont. Man sieht es an allen Gebärdungen und Haltungen, dass hier nicht freie Bekenner einer schönen Humanität, die Jesus thatsächlich gelehrt hat, sondern einseitig demüthige Wesen das religiöse Empfinden versinnlichen sollen. Aber der Spruch: «wer sich selbst bescheiden hält, wird erhöhet werden» ist nur ein Spruch allgemeiner Menschenweisheit, an der Jesu Lehre so reich ist; die einseitige Betonung derartiger Worte sehen wir oft zu ganzen Richtungen im christlichen Sectenwesen werden, woraus sich auch eine malerische Sectirerei entwickelt. Im Zusammenhang damit steht, dass man in solchen Künstlerkreisen die legendarischen Gestalten in die Costüme des Mittelalters steckt, dass man Jesus und seine Umgebung nicht etwa in Trachten seiner Zeit, auch nicht unserer Zeit, sondern etwa in den Kleidern malt, die zu Cranach's und Holbein's



B. Piglhein. Grablegung Christi

Zeit Mode waren. Dies ist nun ein wirkliches Archaïsiren und mit ihm archaïsirt man auch in Formen, Drapierungen und Gebärden. Die Apostel, die bei Rubens oder Dürer so breitbrüstige Heroengestalten waren — man denke an die Dürer'schen Apostel in der Münchener Pinakothek mit ihren gewaltigen Denkerschädeln — sie werden wieder dürftige, engbrüstige Gestalten mit den linkischen Gebärden der geistigen Armuth. Ein leichter Zug von Pietismus zeigt sich und man denkt daran, dass es in Düsseldorf sowie am Niederrhein überhaupt in diesem Jahrhundert in der That auch einen speciellen protestantischen Pietismus gegeben hat, dem solche Schöpfungen innerlich verwandt scheinen. Dasselbe gilt auch von Niederlanden und Belgien, wo eine ähnlich archaïsirende Schule durch verschiedene Jahrzehnte unseres Jahrhunderts sich mit alterthümlicher Costümirung, Linienstrenge u. s. w. sozusagen auch als ein malerisch strengeres Christenthum documentirt. Bis zu einem Manne wie Lempoëls reicht diese Linie; er malt gelegentlich eigenthümlich dogmatische Wunderbilder, heilige Hände, die ein Kreuz umfassen, gen Himmel flehende Hände von Frommgläubigen, und der Schein einer neuen Frömmelei darin wäre vollkommen, wenn der Maler nicht verriethe, dass es ihm dabei weit mehr um das künstlerische Problem zu thun ist, möglichst viel Handstudien interessant durchzubilden, als etwa dogmatisch zu wirken.

In diesem Jahrhundert stellten sich aber auf katholischer Seite auch eine Reihe neuer Auffassungen ein, welche die Folgerung von einer Weiterentwicklung der katholischen Dogmatik sind. Seit Pius IX. kam in der Kirche der Herz-Jesudienst auf und der Dienst des heiligen Herzens Mariä. Seit dieser Zeit begegnen wir auch in der Malerei den Herz-Bildern. Religiöse Künstler wie Fürst, Deger malen Maria und Jesus mit einem flammenden Herzen auf der Brust, Zenker eine «Heilige Veronika», welche das Herz in der Hand trägt. Die «unbefleckte Empfängniss» Mariä ward in diesem selben Jahrhundert zum Dogma erhoben und im Zusammenhang damit sehen wir den Madonnentypus vielfach ganz zum Typus der reinen Jungfrau werden. So hat Bodenhausen eine reizvolle Madonna gemalt mit ihrem Jesusknaben, der man nicht ansieht, dass sie eben Mutter geworden ist. In den Zeiten der frühern grossen kirchlichen Malerei wäre es nie einem Maler eingefallen, die Madonna, die ihr Kind trägt, anders als mit der breiten Bildung der Hüften zu malen, welche das Zeichen der Mutterschaft ist. Neuerdings, im Zusammenhang mit der Theorie von der völligen Jungfraunschaft der Maria, hat man auch das Walten des heiligen Geistes so immateriell aufgefasst, dass weder in den Formen, noch im Ausdruck der Augen, weder in der Bildung des Busens noch sonstwie eine Erinnerung daran aufkommt, dass die Gemahlin des Joseph jemals zur Ehefrau geworden sein könne. Sondern eine Jungfrau im vollen Sinne des Wortes wird gemalt, welche die strengsten Anforderungen eines Mantegazza erfüllt. Welch ein Unterschied der Zeiten! Van Eyk und viele andere ältere Künstler konnten die Himmelskönigin noch malen im Zustand vor der Geburt ihres Kindes; den «englischen Gruss», die «Verkündigung» malte man mit Vorliebe mit den deutlichen Anzeichen der guten Hoffnung am Leibe der heiligen Mutter! Und wie vielen Frauen, die gleicher Hoffnung waren, ist gerade dieser gesunde, naive, künstlerische Realismus tröstliches Religionsvorbild geworden. Diese Andeutungen schwinden bei den meisten neueren Künstlern, besonders bei denen, die im katholischen Sinne schaffen. Ja, man ist umgekehrt so weit gegangen, dass man sich nicht nur damit begnügt, die Gottesmutter völlig als



J. M. H. Hofmann pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Predigt am See



Hermann Kaulbach pinx.

Maria



E. Küsthardt. Friede sei mit Euch

eine Diana mit allen Zeichen der Keuschheitsgöttin zu bilden, sondern sogar sie als ein noch unentwickeltes Mädchenkind und doch bereits im Besitze eines kräftigen Knabens darzustellen. Ein Beispiel davon ist Wunderwald's «Madonna». Hier ist die Jungfrau nicht einmal Jungfrau, sondern ein Mädchen zwischen dreizehn und vierzehn Jahren. Der Knabe aber ist recht kräftig entwickelt und stellt Ansprüche an seine junge Mutter, welche diese auf keine Weise zu stillen im Stande wäre. Es entspricht dies aber ganz dem kirchlichen Zuge und der Entwicklung des Katholizismus besonders, der Alles dogmatisch immaterialisirte in diesem Jahrhundert, immer spiritualistischer ward. Die Kunst kann einem solchen Streben nur bis zu einem gewissen Grad folgen; sie kann einen solchen Process der Vergeistigung nicht mitmachen. Wir sehen in der engeren kirchlichen Malerei des vergangenen Jahrhunderts vielfach ein Gegenstück zum Quattrocento. Was bei einem Perugino die vergeistigte Frommheitsgebärde ist, das ist heutzutage die Bleichsucht, die Nervenschwäche, ja, sagen wir es, der neurasthenische Zug, der gerade den meisten Gestalten religiöser Kunst anhaftet, die im Zusammenhang der offiziellen Religion geblieben sind.

Langsam haben sich auch die Stoffgebiete verändert, in denen man sich bewegt. Wer hätte früher einen Tod des heiligen Joseph gemalt, wo Jesus am Todtenbette seines eigenen Vaters sitzt? Die Evangelien wissen Nichts von einem solchen Vorgang; es ist häuslicher Ausbau der Christussage, den fromme Gemüther verübt. Nun, Walch hat es zum Beispiel gemalt. Auf protestantischer Seite entsprechen diesem Legendenausbau statt dessen die zahlreichen Reformations- und Lutherbilder, die

wir Männern wie Hübner, Lindenschmitt u. A. verdanken, die aber wohl mehr als Aeusserungen historischer Kunst überhaupt gelten möchten, denn als im engeren Sinne religiöse Kunst. Bemerkenswerth für unser Jahrhundert ist dagegen das Aufkommen eines bereits in den Evangelien vorhandenen uralten Motivs, das man in früheren Jahrhunderten fast gar nicht findet, jenes «Lasset die Kindlein zu mir kommen», Jesus von Kindern umgeben.

Wie ist das doch so seltsam! Wie sehr gibt es Anlass zum culturhistorischen Nachdenken! Alle die vorangegangenen Jahrhunderte haben kaum einen ernstlichen Versuch gemacht, den kinderversammelnden Jesus zu malen. Ab und zu einmal ein schüchterner Anlauf, dass vielleicht u. A. auch Kinder auftreten; thatsächlich gibt es unter den berühmten grossen Werken aller religiösen Kunst im Laufe von sechs bis acht Jahrhunderten keine einzige nennenswerthe Darstellung des Motivs. Wir aber erleben kaum eine Ausstellung, wo wir es nicht sehen. Seit den Zeiten der Nazarener ist es mehr und mehr aufgekommen und Jeder hat es nach seiner Weise benützt. Drei Evangelien legen besonderen Werth auf diese Episode im Leben Jesu — wie kommt es, dass jene vergangenen Zeiten so wenig Notiz davon nahmen?



J. M. H. Hofmann. Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben

Nun, es mussten doch wohl erst Rousseau's und Jean Paul's Schriften geschrieben werden mit ihrem Rückgang zur naiven Natur, es musste Schiller über das Naive und Sentimentale schreiben, es mussten Männer wie Pestalozzi und Fröbel auftreten und ein Jahrhundert der mächtig werdenden Erziehungsinteressen anbrechen, ehe der religiöse Zeitgeist in den Kindersprüchen Jesu das fand, was zur sinnigen künstlerischen Darstellung reizen konnte. Dies allmählige Hervortreten eines uralten, aber von der Kunst unbeachteten Motivs, seine Erhebung zum selbstständigen Centralgedanken eines Bildes, weil es ein Centralgedanke des Zeitbewusstseins ward, den man darin versinnlichen konnte, gehört zu den interessantesten Vorgängen der menschlichen Geistesgeschichte. Früher mochte es wohl gelegentlich als erzählendes Referat mit unterlaufen, wenn Einer ganze Legendencyklen zu illustriren hatte; aber wo mochte ein Tizian, ein Michelangelo daraus eine künst-

lerische Folgerung ziehen? Allenfalls rang sich die Plastik vielleicht einen Jesus ab, der ein Kind segnet, aber es blieb eben nur beim Segen. Die Hauptsache: «Werdet wie die Kindlein, denn solcher ist das Himmelreich» war den Zeitaltern fremd geblieben. Man sprach es nach, dachte sich das Seinige oder gar nichts dabei, und ging zu etwas Andrem über. Es mussten philosophische, pädagogische Zeitalter anbrechen, es mussten Jesus verwandte moderne Geister kommen, um den Zeitgenossen den tiefern Sinn solcher Worte in's Allgemeinbewusstsein zu bringen, dass auch die Malerei dieser vergeistigten Kinderliebe Sehnsucht nach Kindheit und Harmonie der Kindheit einen betonten Ausdruck zu verleihen vermochte. So spiegelt die religiöse Kunst im weitesten Sinne diejenigen wechselnden Religionen der Zeitalter wieder, die in keinem Dogma gefasst werden, sondern die inneren ethischen freien Bedürfnisse sind, die sich im Laufe der Entwickelungen ergeben. Das legendarisch geheiligte Motiv ist mehr oder minder ein Vorwand für solchen Drang der Zeitreligion; es taucht auf, verschwindet, macht einem neuen Platz, der besser der Zeitstimmung und ihren Gemüthsbedürfnissen entspricht. Es ist aber der Vortheil der religiösen Kunst, dass sie eben diese Gemüthsbedürfnisse wiederspiegeln kann und darf.



C. von Bodenhausen. Madonna mit dem Jesusknaben

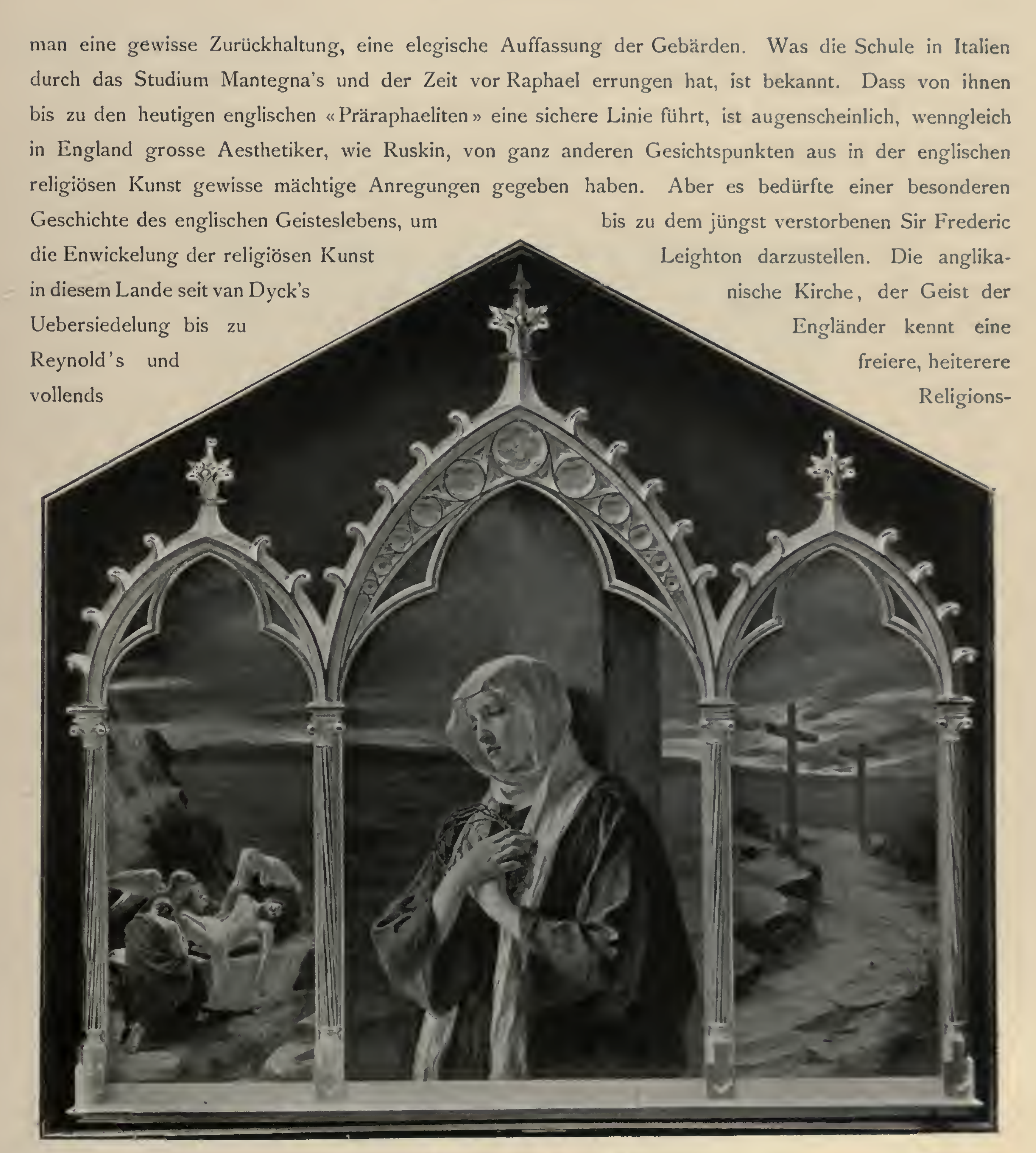
Jene Neigungen und Richtungen, die wir zuletzt charakterisirten, sind durch lange Jahrzehnte hindurch, besonders da, wo das Bild dem praktischen Kirchenzwecke als Altarbild, Kirchenbild über-

haupt diente, mit einem besonderen Schönheitsstreben verbunden gewesen, das wir das akademische nennen wollen, um kurz etwas zu bezeichnen, was auf einer eigenthümlichen Verbindung der Ergebnisse des Schulstudiums an der Antike mit den Bestrebungen der Nazarener beruht. Wir springen vom Ende des Jahrhunderts zu seinem Anfang, um im Vergleiche Mittel des Verständnisses seiner Entwickelung zu gewinnen.

Denn nach dem Tode Mengs und nach der klassizirenden Zwischenzeit hatte eine grosse Kunstreaction begonnen, die von Neuem vor Allem an die religiöse Kunst anknüpfen und, dem theoretisirenden Geiste des Jahrhunderts gemäss, womöglich alle Kunst zur religiösen machen wollte. Cornelius, Overbeck, Führich, Veith, Steinle waren die Führer der Bewegung.. Jedermann weiss, wie sie nach dem Verlust der grossen Malkunst, rein technisch, alle Malerei zur Zeichnerkunst zunächst zu machen suchten. Für die religiöse Kunst, für eine Erfrischung der Auffassung der alten religiösen Motive haben sie sicher so segensreich gewirkt, wie nur jemals Giotto in seiner Zeit. Die äusseren Mittel waren rückschrittlich. Das eigentliche Können, die Fähigkeit der plastischen Verwirklichung des Ausdruckes war verloren. Aber der Ernst der Phantasiearbeit, der genau das wiederholte, was Giotto und Dürer, Jeder in seiner Art thaten, die neue sinnige Auffassung der Situationen, mit welcher Cornelius alles conventionell Gewordene abstreifte und ganz von vorn damit begann, sich das ethisch Wesentliche schlicht und richtig vorzustellen auf seinen Cartons und Fresken, das bedeutete in der That eine Erneuerung des Besten in der religiösen Kunst. Man schaffte das Theater ab und nahm die Dinge wieder genau. Weder ein Uhde, noch ein Max Klinger mit seinen jüngsten Darstellungen der Kreuzigung und des Leichnams Christi, die zwischen Cornelius und Mantegazza eine moderne Verbindung schaffen, auch nicht eine Pietà Böcklin's mit ihrer stummen Ausdrucksfülle, auch Stuck und seine Kreuzigung wären in Deutschland nicht denkbar, wenn nicht Cornelius für die Neuvertiefung der ganzen psychologischen Gebärdung bahnbrechend vorangegangen wäre. Viel Pedantisches, mancherlei Klügelei hat er freilich in seine Auffassungen der Evangelien und der Legenden, der christlichen Mythik überhaupt hineingebracht und jene fromm naiven Künstler wie Overbeck und Führich wirken im Grunde heutzutage auf uns viel naiver, rührender, ja, oft phantasiereicher, als Cornelius selbst. Aber die «apokalyptischen Reiter» bezeichnen doch einen Höhepunkt der christlichen Mythendarstellung, durch Gewalt der Conception neben Rubens und Michelangelo namhaft. Und wenn Böcklin vor Kurzem auch seine «apokalyptischen Reiter» malte in der ihm eigenen Balladen- und Märchenstimmung, mit welcher sein Geist auch die Gestalten der christlichen Mythik auffasst, so wird man das grosse Verdienst, welches Cornelius in der mächtigen, grossartigen Auffassung des gleichen Stoffes hatte, als religiös-ethischer Künstler erst recht erkennen. Die Böcklin'schen Gestalten sind Märchengespenster; die Figuren des Cornelius ethische Gewalten.

Wenn wir nun das, was die nazarenische Zeichnerschule geleistet hat, etwa die Overbeck'schen Sakramente, in ihrer Art köstliche Erfindungen, die cornelianischen Campo-Santo-Cartons betrachten, so werden wir den inneren Reichthum von sinniger Auffassung der christlichen Legendenwelt doch gar sehr bewundern. Im Allgemeinen neigte man mehr wieder zu einer gewissen idyllischen Auffassung der Vorgänge. Auch wo starke Handlung und aufgeregte Situationen dargestellt werden, beweist

man eine gewisse Zurückhaltung, eine elegische Auffassung der Gebärden. Was die Schule in Italien durch das Studium Mantegna's und der Zeit vor Raphael errungen hat, ist bekannt. Dass von ihnen bis zu den heutigen englischen «Präraphaeliten» eine sichere Linie führt, ist augenscheinlich, wenngleich in England grosse Aesthetiker, wie Ruskin, von ganz anderen Gesichtspunkten aus in der englischen religiösen Kunst gewisse mächtige Anregungen gegeben haben. Aber es bedürfte einer besonderen Geschichte des englischen Geisteslebens, um die Enwickelung der religiösen Kunst in diesem Lande seit van Dyck's Uebersiedelung bis zu Reynold's und vollends bis zu dem jüngst verstorbenen Sir Frederic Leighton darzustellen. Die anglikanische Kirche, der Geist der Engländer kennt eine freiere, heiterere Religions-



L. von Flesch-Brunningen. Golgatha

stimmung wie der Continent. Raphaëlische Anregungen und die Pflege der eigenen Rasse als einer griechisch-germanischen Schönheitsrasse von Seiten der Gebildeten haben auch besondere Ideale religiöser Schönheit gezeitigt, die man nur im Lande selbst verstehen lernt. Diese Schönheit der heiligen Gestalten ist nicht akademisch, wie sie es in Deutschland an den Nachblüthen der Nazarenerschule wurde, sondern der treue Spiegel der englischen Rasse selbst. Sonniger, zarter ist die Auffassung

des Engländers von seinem Christenthum; eine gewisse Bigotterie im gesellschaftlichen Leben wird doch sehr selten zur Bigotterie der Empfindung. Selbst die Heilsarmee singt nicht die langgezogenen, schweren Weisen des deutsch-protestantischen Kirchenchores, sondern man kann sie im Lande sehr lustige Weisen singen hören. Bei solch allgemeiner Nationalempfindung ist auch ein sonnigerer Zug in der ganzen Auseinandersetzung der Künstlerwelt mit der christlichen Gestaltenwelt zu bemerken. Immerhin hat die deutsche Nazarenerwelt in diesem Jahrhundert gewisse Absenker auch nach England geschlagen, unbeschadet der selbstständigen Art, mit welcher die Engländer solche allgemeine Anregungen zu verarbeiten pflegen. Für Deutschland aber bedeutete das Nazarenerthum gleichfalls eine fröhlichere Auffassung der christlichen Motive, als sie vorher in den Zeiten der Extasen Mode gewesen war. Stillfröhlich möchten wir es nennen. Das Evangelium sollte auch malerisch eine «frohe Botschaft» sein. Jetzt wird das Stoffgebiet der christlichen Legende nach allen Richtungen aufgegraben, wie es früher nie der Fall gewesen war, selbst nicht einmal zu Giotto's Zeit, die doch noch am Reichsten an Motiven ist. Schnorr (nach ihm Dorée) unternahm es, die ganze Bibel zu illustriren, Overbeck und Führich zeichneten Anekdoten aus dem alten und neuen Testament, die man früher nie beachtet hatte. Jesus wird jetzt vor Allem der Gleichnisserzähler. Noch ist er nicht zum jüdischen Rabbi geworden. Er trägt vielmehr das Gepräge eines germanisirten Zimmermannssohns; ja, im Laufe des Jahrhunderts ist geradezu der niederdeutsche, hannover'sche, auch der fränkische Tischlermeister mit seinem blonden Bart und seiner Tischlerphysiognomie das Christusideal dieser Schule geworden. Zum Theil aber wurde Jesus der



B. Plockhorst. Lasset die Kindlein zu mir kommen

langhaarige, academiebesuchende, nazarenische Künstler selbst, der in einigen Exemplaren noch heute als ein «Christuskopf» im Künstlerverein erscheint, wie der Zimmermannssohn Jesus auch selbst vielfach dem besseren Handwerkerstand früherer Jahrzehnte entsprossen, wie er vor der Reichsgründung noch blondhaarig-redlich seine Stiefel machte, bis der Fabrikbetrieb allmählig dieses ganze Ideal vernichtete, an dessen Stelle nun der Uhde'sche degenerirte Fabrikarbeiter trat. Auch hier spiegelt die religiöse Kunst die innere wirthschaftliche und ethische Entwickelung eines Volkes, wie die religiösen Gestalten des Rubens aus dem Reichthume des flämischen Bürgerlebens erwachsen waren.

Indem die Nazarener aber das ganze Darstellungsgebiet der Bibel umfassten, mehr illustrativ erzählend als künstlerisch ausgestaltend und durchbildend, sehen wir, dass jetzt besonders die Gleichnisse Jesu mit ihren idyllischen, landschaftlichen Beziehungen einen heiterern Zug in die ganze Religionsmalerei bringen. Man hatte, aus verschiedenen Reminiscenzen, ein gewisses, allgemeines, ideales Costüm acceptirt, indem man nun das Christenthum vor Allem als eine «frohe» Botschaft schon dadurch einführte, dass alle liebenswürdigen Wunder, Gleichnisse, Reden Jesu, wie es seiner Zeit Raffael gethan hatte, von Neuem veranschaulicht wurden. Viel Neues kam dazu. Jetzt sehen wir von Neuem wie bei Schiavone den Säemann einherschreiten, aber die Auffassung ist unbefangener. Im selben Maasse wie Luther's Bibelübersetzung Gemeingut der Deutschen geworden war, zogen auch selbst die katholischen unter den Nazarenern einen fröhlicheren Kunstsegen daraus.



M. Fürst. Herz Mariae

Und diese allgemein sinnige, idyllische, stillvergnügte Freude an den biblischen Geschichten, mit der man ja auch so vielfach die für die Schule bestimmte «Biblische Geschichte» illustrirte von Seiten der Nazarener und ihrer Nachfahren, hat ihren Grund darin, dass vor Anbruch dieser rein geistigen Verjüngung der religiösen Kunst der grosse Theologe Herder die Deutschen gelehrt hatte, dass die Bibel vor Allem eine Sammlung uralter Poesie sei. Der Geist Herder's und seiner Zeit war es, der auch die Nazarener gelehrt hatte, die Poesie der Evangelien zu suchen und altes wie neues Testament im Sinne einer poetischen Auffassung zu betrachten. Bei Michelangelo und Rubens waren es Schönheitsideale der bildenden Kunst gewesen, welche die religiösen Stoffe in eine höhere Darstellungsgewalt rissen; seit Herder war ein neues Verhalten gegenüber der Bibelwelt gegeben: das poetische. Und als Bendemann und die Düsseldorfer nun auch wieder zu malen begannen, da colorirte man die trauernden Juden an den Wassern zu Babel bereits auch mit dem vollen Bewusstsein, dass man ein altes, jüdisches Nationalgedicht darstellte. Diese poetische Tradition, dieses poetische Verhalten zur Bibel

und zu den Evangelien beeinflusst in Düsseldorf, Dresden durch Jahrzehnte hindurch die religiöse Malerei. Die liebenswürdigsten, am meisten beliebten Bilder dieser Richtung, wie des Dresdner's Hofmann «Predigt am See», seine «Ehebrecherin» stehen zum Theil noch ganz in dieser poetischen Richtung, zum Theil verrathen sie einen historischen Zug im Drange einer gewissen geschichtlicheren Costümirung. Ganz stand Wilhelm von Kaulbach auf diesem poetisch-historischen Standpunkt in seinen Bibeldarstellungen.

Wir sind wieder zurückgelangt zum Bilde der Kunst am Schlusse des Jahrhunderts. Wir sehen den Beginn bis in's Ende ragen in einer ganzen Categorie von künstlerisch-religiösen Erscheinungen und sehen daneben die schärfsten Contraste. Das bloss poetische Erfassen einer halbgeglaubten Poesie zur blossen Illustration ward wieder aufgegeben; zum Theil praktische Interessen der Noth des Zeitalters suchen in der religiösen Malerei einen Stimmungsausdruck. Als vor einem Jahre die hervorragendsten Maler in Berlin eine gemeinsame Ausstellung ihres Christusideals veranstalteten, sah man ebenso viele Auffassungen als wir wissenschaftlich kritische und wirthschaftliche Richtungen in Bezug auf das Christenthum besitzen. Einer malte einen vornehmen Rabbi im Sammtgewand, der einem Acosta, Spinoza ähnelte, ein Anderer einen modernen, sozialdemokratischen Agitator, ein Dritter einen Hypnotiseur, ein Vierter eine Art von indischem Fakir. Ueberall blicken mehr oder minder augenblickliche Zeittheorieen durch, auch bei dem Russen Wereschtschagin.

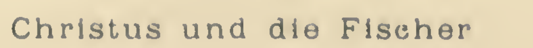
Das Schönste aber haben oft zwischen all diesem, was sich sozusagen unter allgemeine historische Gesichtspunkte bringen lässt, Künstler geschaffen, die gar nicht im engeren Sinne religiös wirken wollten. Defregger stellte z. B. mit seiner Madonna ein reines Mutterideal hin, das im freiwilligen Verzicht auf alles Weitere gar sehr zu einer einfach schönen, innigen Religions- und Menschheitsstimmung dient, zumal der Jesusknabe hier ein ebenso gescheidtes wie ernstes Köpfchen zeigt. E. Zimmermann sind ähnliche glückliche Behandlungen religiöser Motive gelungen, in denen allerdings das Malerische vorwiegt. —- Technisch und äusserlich finden wir in diesem Jahrhundert viel bewusste Nachahmerschaft nach den Meistern der grossen italienischen Epoche. Das römische Stipendium unserer Akademieen wirkt hierin nach. Die Einen lehnten sich an die Compositionsweise Tizian's mit seinen Säulenthronen und Hochgruppen an; Andre folgten der bühnenmässigen Gruppenvertheilung der Schule Raffael Sanzio's. Das Bild der Kunst in diesem letzten Jahrhundert ist bunter, widerspruchsvoller, weil der Geist der Zeiten überall ein neues Verhältniss zur Religion zeitigte und diese zu ganz anderen wissenschaftlichen, gesellschaftlichen, poetischen Vorwänden gebrauchte und zu brauchen fortfährt. —

Wir aber sagen uns am Ende dieser Betrachtung, die nur einen ganz allgemeinen Ueberblick geben wollte, dass die religiöse Kunst gerade in ihrer nachgewiesenen Abhängigkeit von den ethischen Trieben der allgemeinen Culturentwickelung sicher auch einem tiefen Bedürfniss der Menschheit entspricht, das sich von Innen heraus die Formen modelt, deren es zu seiner Erbauung bedarf.



W. Wunderwald pinx.

Flucht nach Egypten



Ernst Zimmermann pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Christus und die Fischer



